

Université de Montréal

La représentation de l'auteur dans trois œuvres de Diderot, Borges et Calvino.

par

Isabelle Rivest

Littérature comparée

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de maîtrise

en littérature comparée.

Septembre 2004

Copyright, Isabelle Rivest, 2004



AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

La représentation de l'auteur dans trois œuvres de Diderot, Borges et Calvino.

Présenté par :
Isabelle Rivest

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

M. Éric Savoy
Président-rapporteur

Mme Amaryll Chanady
Directrice de recherche

M. Wladimir Krysin
Membre du jury

Mémoire accepté le 13 décembre 2004

Résumé

Qu'est-ce qu'un auteur? C'est la question fondamentale qui semble être posée par les trois œuvres que nous allons étudier, soit *Jacques le Fataliste* de Denis Diderot, *Si par une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino et « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », de Jorge-Luis Borges.

Dans ces trois œuvres que l'on associe au genre métafictionnel, l'auteur du texte que le lecteur réel est en train de lire est représenté dans l'œuvre. Or, plus on tente de définir cet auteur, plus celui-ci semble se désintégrer. En effet, dans les trois cas, nous découvrirons que l'auteur est en fait une entité collective. Et plutôt que de créer une œuvre unique, ces sujets collectifs participeraient, chacun à leur façon, à l'écriture d'un texte unique - le Livre, dirait Stéphane Mallarmé – que tous les auteurs de tous les temps élaboreraient en partie.

S'agit-il d'un travail en vue de réaliser la « mort de l'Auteur », telle qu'annoncée par Roland Barthes? Et si oui, peut-on dire que l'objectif est atteint? On peut en douter, puisque l'auteur demeure une catégorie dont on ne peut se passer. Et on peut se demander, à l'instar de Michel Foucault, si nous pourrions un jour libérer, une fois pour toute, les textes de l'emprise de l'auteur. Pour l'instant, le mieux que l'on puisse dire est que : « L'auteur est mort, vive l'auteur! »

Mots clés : Mort de l'auteur, Livre, métafiction, autoreprésentation, métalepse de l'auteur, lecteur, mise en abyme de l'énonciation, scripteur, vérité, narrateur.

Summary

What is an author? It seems to be the most important question asked in the three texts that we will be studying : *Jacques le Fataliste* by Denis Diderot, *If on a winter's night a traveler* by Italo Calvino and « Pierre Menard, author of the Quixote » by Jorge-Luis Borges.

In these three texts described as metafictionnal, the author of the text that the real reader is reading is represented in the text. But paradoxically, the more we try to define this author, the more he seems to disappear. In all three cases, the author seems to be a collective entity. In three different ways, the author is represented as a collective entity who participates in a unique text – the Stephane Mallarmé's Book – to which every author participates.

Is this work meant to achieve what Roland Barthes has called : the death of the Author? And if so, do these texts fulfil their objectives? Doubtfully it seems. In fact, the author is an entity we cannot do without. We can ask ourselves, as did Michel Foucault, if we will be able one day to do without this category and liberate, once and for all, the text from its author. But for the moment, all we can say is : « the author is dead, long live the author! »

Key words : Death of the author, Book, metafiction, auto-representation, author's metalepsis, reader, mise en abyme of enunciation, scriptor, truth, narrator.

Table des matières

Identification du jury.....	ii
Résumé en français.....	iii
Résumé en anglais.....	iv
Table des matières.....	v
Introduction – La représentation de l’auteur et la métafiction.....	1
La mort de l’Auteur.....	5
L’émergence du Livre.....	8
Le lecteur détrône l’auteur.....	10
Livre et vérité.....	10
L’auteur, incontournable?.....	11
Chapitre I – La représentation de l’auteur dans Jacques le Fataliste de Denis Diderot.....	13
Qui est l’auteur implicite?.....	17
Vérité.....	25
Vrai « comme Molière ».....	29
Intertextualité.....	33
Qui est l’auteur du grand rouleau?.....	37
Chapitre II – La représentation de l’auteur dans Si par une nuit d’hiver un voyageur d’Italo Calvino.....	42
Si par une nuit d’hiver un voyageur, une œuvre collective?.....	43
Hermès Marana.....	47
Le « Père des Récits ».....	50
Silas Flannery.....	52
Le lecteur-auteur.....	57
Le narrateur-auteur.....	61
Le kaléidoscope.....	65
La mort de l’Auteur.....	67

Chapitre III –	La représentation de l’auteur dans « Pierre Ménard, auteur du Quichotte » de Jorge-Luis Borges.....	72
	Un texte, deux œuvres.....	74
	Mme Bachelier VS le narrateur : Qui dit vrai?.....	79
	La Cabale.....	82
	Le double.....	86
	Des armes et des lettres.....	90
	La mort de l’Auteur?.....	93
Conclusion.....		97
Bibliographie.....		102

Introduction

1. La représentation de l'auteur et la métafiction

Qu'est-ce qu'un auteur? C'est la question fondamentale qui semble posée par les trois œuvres que nous nous proposons d'étudier. Que ce soit dans *Jacques le Fataliste* de Diderot, dans « Pierre Ménard, auteur du Quichotte » de Borges ou dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* de Calvino, un auteur du texte que le lecteur réel est en train de lire est représenté dans la fiction. Or, à peine cette figure auctoriale est-elle esquissée que l'on ne peut que se demander : de quoi s'agit-il au juste?

Cette autoreprésentation de l'auteur prend des formes diverses. Dans *Jacques le Fataliste*, il s'agit d'un auteur, aussi narrateur du texte, qui recueille des témoignages de la vie de Jacques et de son maître, afin d'en faire le récit « le plus véridique possible. » Dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, cette autoreprésentation est poussée plus loin, puisque l'auteur représenté porte le même nom que l'auteur réel. En effet, un narrateur raconte l'histoire d'un Lecteur qui achète le roman *Si par une nuit d'hiver un voyageur...* d'Italo Calvino! Finalement, le « Pierre Ménard auteur du Quichotte » met aussi en scène un auteur, celui qui écrit, au « je », une notice bibliographique d'un écrivain décédé.

La représentation d'un auteur dans l'œuvre qu'il aurait créée a déjà été appelée par Lucien Dallenbach la mise en abyme de l'énonciation, c'est-à-dire un procédé qui « réfléchit le producteur et/ou le récepteur du récit » : « ... on entendra

par mise en abyme de l'énonciation 1) la « présentification » diégétique du producteur ou du récepteur du récit 2) la mise en évidence de la production ou de la réception comme telle 3) la manifestation du contexte qui conditionne cette production-réception »¹.

L'autoreprésentation de l'auteur est aussi l'un des traits caractéristiques d'un procédé littéraire que l'on appelle la *métafiction*. Par « *métafiction* », on entend généralement une fiction qui détruit l'illusion qu'elle crée par d'apparentes intrusions de l'univers fictif dans le réel. Elle engendre ainsi une confusion entre les niveaux fictif et réel. On pourrait aussi décrire la *métafiction* comme une œuvre qui dévoile les conventions littéraires qui la régissent, affirmant ainsi son statut de fiction, de création artistique. C'est ainsi qu'on peut distinguer une œuvre *métafictionnelle* d'un roman qui crée une illusion réaliste.

De nombreux théoriciens ont tenté de définir la *métafiction*. Parmi les principaux, on peut mentionner Robert Alter, dans *Partial Magic* : « A self-conscious novel, briefly, is a novel that systematically flaunts its own condition of artifice and that by so doing probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality »².

Linda Hutcheon est l'une des théoriciennes de la *métafiction* les plus citées. Elle définit ce genre littéraire comme : « [...] fiction about fiction – that is, fiction

¹ Dallenbach, Lucien, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, Poétique, 1977, p. 100.

² Alter, Robert, *Partial Magic, The Novel as a Self-conscious Genre*, Berkeley : University of California Press, 1975, p. X.

that includes within itself a commentary on its own narrative and/ or linguistic identity. »³

Finalement, selon Patricia Waugh (*Metafiction, the Theory and Practice of Self-conscious Fiction*) « *Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. »⁴

Les trois œuvres que nous étudierons sont généralement considérées métafictionnelles. Il existe toutefois des différences importantes entre elles. Dans *Jacques le Fataliste* et *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, un narrateur s'adresse directement à un lecteur thématized dans l'œuvre, ce qui crée une impression d'intrusion du réel dans le fictif. En effet, dans *Jacques le Fataliste*, l'auteur-narrateur s'adresse souvent directement au lecteur fictif, commentant les témoignages écrits et les événements de la vie de Jacques et de son maître dont il dit avoir été témoin. Ce lecteur s'adresse aussi à cet auteur-narrateur, lui faisant part de ses réactions et de ses attentes vis-à-vis du texte. Également, dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* de Calvino, le narrateur s'adresse directement au Lecteur⁵. Il commente les procédés narratifs et le style de l'auteur, et il anticipe les réactions du Lecteur.

Le narrateur qui s'adresse directement au lecteur fictif est un procédé que Gérard Genette a appelé la métalepse de l'auteur, soit : « toute intrusion du narrateur

³ Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative : The Metafictional Paradox*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1980, p. 1

⁴ Waugh, Patricia, *Metafiction, The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London and New York : Methuen, 1984, p. 2.

⁵ Nous conservons le « l » majuscule utilisé dans le roman pour désigner le lecteur fictif.

ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique »⁶. (244) Cette intrusion permet « le passage d'un niveau narratif à un autre ». Il « ne peut être en principe assuré que par la narration. »⁷ (243) Dorrit Cohn l'a souligné : « La métalepse extérieure a une longue histoire.... Elle remonte à *Don Quichotte* et ... s'exemplifie de manière frappante dans le domaine français dans *Jacques le Fataliste*... »⁸

Dans les œuvres de Diderot et Calvino, on retrouve ainsi une forme de métafiction que Linda Hutcheon a appelé « explicite » (overt metafiction) :

« Overtly narcissistic texts reveal their self-awareness in explicit thematizations or allegorizations of their diegetic or linguistic identity within the texts themselves. »⁹. Selon Ommundsen Wench, il s'agit peut-être de la forme la plus explicite de métafiction : « The ostentatious, intrusive narrator or author-figure, interrupting the story to air his or her preoccupations with the process of fiction-writing, is perhaps the most explicit way of expressing a reflexive awareness. »¹⁰

Toutefois, dans le « Pierre Ménard » de Borges, il n'y a pas d'interruption du récit par un narrateur extradiégétique. En effet, l'auteur-narrateur de la notice bibliographique ne s'adresse pas directement au lecteur. Il n'y a donc pas de métalepse de l'auteur. Pourtant, on peut dire que le « Pierre Ménard » est une œuvre métafictionnelle. En effet, la confusion entre les niveaux réels et fictifs est créée par le pastiche d'une notice bibliographique, une forme littéraire que l'on utilise généralement de façon non-fictionnelle. Jerry Varsava l'a souligné : « In « Pierre Menard, Author of the Quixote », Borges fictionalizes a traditionally nonfictional

⁶ Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, Poétique, 1972, p. 244.

⁷ Ibid, p. 243.

⁸ Cohn, Dorrit « Métalepse et mise en abyme », *Vox Poetica*, février 2003, Site de Vox Poetica, [En ligne] www.vox.poetica.org/t/metleipse.htm (Page consultée en juin 2004).

⁹ Hutcheon, p. 7

¹⁰ Wench, Ommundsen, *Metafictions? Reflexivity in contemporary texts*. Melbourne : University Press, 1993, p. 7.

form, the scholarly article/review ... »¹¹ En inventant une notice bibliographique pour un personnage fictif - qui inclut même des notes en bas de page! - Borges crée l'impression d'une intrusion du réel dans l'univers fictionnel. C'est en problématisant les rapports entre le réel et la fiction que le texte de Borges devient métafictionnel. Mais plutôt qu'un mode « explicite », il s'agirait plutôt, selon Linda Hutcheon, d'un mode « implicite » ou « covert » : « In the covert form, this process is internalized, actualized; such a text is self-reflective but not necessarily self-conscious. »¹² Elle ajoute : « These novels and the existential perspective both deny illusion, falseness. Fiction is obviously fiction; as Borges has shown us, life is fictive, of our making, as well. »¹³

2. La mort de l'Auteur

Nous l'avons mentionné, les trois œuvres que nous nous proposons d'étudier ont en commun de problématiser la figure de l'auteur qui y est représentée. En effet, d'abord illustrés comme ayant une identité propre, les auteurs de ces trois textes se révèlent peu à peu comme des sujets collectifs.

Dans *Jacques le Fataliste*, un auteur-narrateur veut faire une reconstitution historique de la vie de Jacques et de son maître, en utilisant entre autres, des témoignages écrits. Plus loin, il finit par admettre qu'il s'agit de personnages fictifs, et qu'il les utilise pour représenter les travers de ses contemporains. Comme le

¹¹ Varsava, Jerry, « The Last fictions, Calvino's Borgesian Odysseys », *Borges and His Successors, The Borgesian Impact on Literature and the Arts*, Columbia, Missouri, University of Missouri Press, 1990, p. 188-9.

¹² Hutcheon, p. 7.

souligne Pedro Javier Pardo Garcia : « Il pourrait écrire son récit comme un romancier, il ne le fera pas (parce qu'il est historien), il finit par le faire : voilà la démarche paradoxale du narrateur. »¹⁴ L'auteur-narrateur reconnaît aussi qu'il aurait peut-être plagié le *Tristram Shandy* de Laurence Sterne pour composer son texte. Or, nous découvrirons que *Jacques le Fataliste* est le produit d'un enchevêtrement intertextuel. En plus de l'œuvre de Sterne, on peut ajouter celles de Cervantès, de Molière, de Rabelais et de nombreux autres. Le rôle de l'auteur serait-il celui d'un « continuateur » d'œuvres déjà écrites? Il semble qu'il soit l'un des individus qui contribuent à l'écriture d'un grand texte, dont la métaphore dans le roman serait le « grand rouleau ». L'auteur-narrateur invite aussi ses lecteurs à poursuivre son œuvre à partir de leurs propres observations. Un auteur est donc un sujet collectif qui contribue à une œuvre non moins collective.

Dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, le roman du même nom que le Lecteur fictif est sur le point de lire est différent de celui du lecteur réel. Le premier chapitre serait écrit par Italo Calvino, mais la suite se révélera rédigée par une dizaine d'auteurs différents. Ainsi, plutôt que le produit d'un seul auteur, le *Si par une nuit d'hiver un voyageur* enchâssé dans la fiction est un ouvrage collectif, résultat du travail de plusieurs auteurs, comme les romans d'Homère ou *Les Mille et Une nuits*.

De plus, le rôle de l'auteur se limite peut-être à celui d'un scripteur qui transcrit ce qui lui vient d'une inspiration de l'au-delà, comme le Coran a été écrit par inspiration divine. Le « vrai » auteur est peut-être le « Père des Récits » qui serait la source d'inspiration de tous les romans, à moins qu'il ne s'agisse d'une « Organisation du

¹³ Ibid, p. 19.

pouvoir apocryphe » (OPA) qui produit des textes avec des procédés mécaniques, ou encore, qu'il s'agisse d'une combinaison des deux.

Dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, l'auteur fait penser à une coquille vide qui reflète ce qui se trouve à l'extérieur de lui comme le ferait un kaléidoscope. « En concentrant les rayons, les miroirs courbes peuvent capter une image du Tout. »¹⁵ « De miroir en miroir ... la totalité des choses, l'univers en son entier, la sagesse divine pourraient concentrer enfin leur rayon lumineux sur un miroir unique. »¹⁶ Silas Flannery, un des auteurs du *Si par une nuit d'hiver un voyageur* représenté dans le texte, affirme que son travail d'écrivain consiste à s'approprier narcissiquement ce reflet du Tout afin de constituer son identité : « C'est mon image que je veux multiplier ... pour cacher au milieu de tous ces doubles illusoires de moi-même, le vrai moi qui les fait se mouvoir. »¹⁷

Finalement, le « Pierre Ménard » raconte la vie de l'auteur du même nom qui aurait écrit un *Don Quichotte* « verbalement identique » à celui de Cervantès. Il aurait réussi ce travail de réécriture par un jeu combinatoire des signes de l'alphabet dont la permutation à l'infini permettrait de réaliser n'importe quel texte. « Mon entreprise n'est pas essentiellement difficile... Il me suffirait d'être immortel pour la mener jusqu'au bout »¹⁸, aurait écrit Ménard. Son *Quichotte*, écrit 300 ans plus tard, donne pourtant lieu à des interprétations différentes. Mais par son entreprise, Ménard donne naissance à une nouvelle technique de lecture, celle de « l'anachronisme systématique

¹⁴ P. Garcia, Pedro Javier, « Cervantès, Sterne, Diderot : Les paradoxes du roman, le roman des paradoxes », *Exemplaria* 3, Universidad de Huelva, 1999, p. 75.

¹⁵ Calvino, Italo, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Seuil, Points, 1981, p. 177.

¹⁶ Ibid, p. 178.

¹⁷ Ibid, p. 174.

¹⁸ Borges, J.-L., « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », *Fictions*, Paris, Gallimard, Folio, 1983, p. 70.

et des attributions erronées ». En effet, le lecteur peut désormais lire une œuvre comme si elle avait été écrite par n'importe quel auteur. Cette technique permet donc de libérer tout texte de l'emprise de l'auteur.

Dans « Pierre Ménard », si on présente les deux *Don Quichotte* comme étant différents, c'est par la lecture qui tient compte de la réalité historique des auteurs. Le concept de vérité historique n'est pas le même à l'époque de Cervantès qu'à l'époque de Ménard. La même phrase n'est donc pas interprétée de la même façon. Ainsi, c'est la lecture qui donne vie au livre. Comme le souligne Silvia Dapia :

« ...Pierre Ménard's discovery of consciously anachronistic readings opens the way for rehabilitation of the reader... Pierre Ménard rejects the thesis of an atemporal, universal, absolute meaning of a literary text and stresses the role of the reader. ... Menard, by attributing a text to different writers and by placing it in different contexts, opens the way to an infinite number of Quixotes. »¹⁹ « In other words, the meaning of a text is the result of its reconstruction carried out by a reader positioned in her own historically, socially, and culturally conditioned frame of perception. »²⁰

Ainsi, dans les trois textes qui nous intéressent, l'auteur, d'abord représenté comme un sujet individuel, se révèle ensuite un sujet collectif. Au point où dans les trois cas, on peut parler d'une tentative de mise à mort de l'Auteur. Comme Patricia Waugh l'a déjà souligné, de façon paradoxale, plus l'auteur est représenté dans la fiction, moins il existe :

« Roland Barthes has made familiar the concept of « the death of the author ». It is a paradoxical concept, as metafiction shows. The more the author appears, the less he or she exists. The more the author flaunts his or her *presence* in the novel, the more noticeable is his or her *absence* outside it. »²¹

¹⁹ Dapia, Silvia G., « Pierre Menard in context », *Variaciones Borges, Journal of the Jorge Luis Borges Center for Studies and documentation*, 1996; 2, p. 100.

²⁰ Ibid, p. 106.

²¹ Waugh, p. 133-4.

3. a) L'émergence du Livre

Dans les trois cas, on peut dire que la mort de l'Auteur favorise l'émergence du Livre, soit d'un texte sans auteur, ou plutôt, produit par un sujet collectif. En effet, bien qu'il s'agisse d'auteurs de nationalités différentes (française, italienne et argentine) et d'époques variant du 16^e au 20^e siècle, leur préoccupation majeure se rejoint, et rejoint celle de Mallarmé dans sa préoccupation face au Livre. Barthes l'a déjà souligné :

« En France, Mallarmé, sans doute le premier, a vu et prévu dans toute son ampleur la nécessité de substituer le langage lui-même à celui qui jusque là en était le propriétaire; pour lui, comme pour nous, c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur [...] toute la poétique de Mallarmé consiste à supprimer l'auteur au profit de l'écriture (ce qui est, on le verra, rendre sa place au lecteur). »²²

En effet, il y a poursuite du projet défini par Mallarmé comme étant la réalisation du Livre, un livre qui contiendrait toute la vie, mais qui serait réalisé sans auteur : « [...] tout, au monde, existe pour aboutir à un livre »²³, écrivait Mallarmé. Ce Livre ne peut être que l'œuvre du temps, et son auteur, une multitude de « scripteurs » qui se relaient au fil des siècles pour le produire.

Comme le souligne Philippe Sollers : « En somme, le livre est le lieu d'un double mouvement : suppression de l'auteur (le livre est souvent comparé par Mallarmé au *tombeau*) qui abandonne la parole pour l'écriture et se prête ainsi à la

²² Barthes, Roland, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 62.

²³ Mallarmé, Stéphane, *Écrits sur le livre*, Paris, Éditions de l'éclat, Collection philosophie imaginaire, 1985, p. 131

transformation du temps en espace : « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots par le heurt de leur inégalité mobilisés »²⁴

3. b) Le lecteur détrône l'auteur

Dans les trois cas, nous nous demanderons si cette émergence du Livre est rendue possible par le lecteur. En effet, le rôle du lecteur est essentiel. C'est par la lecture que le texte réussit à s'actualiser, tel que Barthes l'a mentionné :

« Ainsi se dévoile l'être total de l'écriture : un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures [...]; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur : le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture; (l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination... ».²⁵

Patricia Waugh a déjà affirmé que le *Si par une nuit d'hiver un voyageur* réalise la mort de l'Auteur afin de permettre l'émergence du lecteur : « Calvino's *If on a Winter's Night a Traveler* is a fictional completion of Barthe's statement : that the death of the author makes possible the birth of the reader. »²⁶ On pourrait affirmer la même chose au sujet de *Jacques le Fataliste* de Diderot, où le lecteur est invité à poursuivre l'œuvre collective qui forme le grand rouleau; et du « Pierre Ménard » de Borges, où le lecteur voit dans deux textes « verbalement identiques » deux significations différentes puisqu'il tient compte du contexte socio-historique où ils ont été écrits. Dans les trois cas, assiste-t-on à ce que Barthes a appelé la mort de

²⁴ Sollers, Philippe, *L'écriture et l'expérience des limites*, Seuil, Tel Quel, 1968, p. 78.

²⁵ Barthes, p. 66.

²⁶ Waugh, p. 134.

l'Auteur? « [...] nous savons que, pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur. »²⁷

3. c) Livre et vérité

Ces trois textes ont aussi en commun de thématiser une quête de la vérité avec, en toile de fond, une préoccupation quant au rapport au sacré. En effet, dans *Jacques le Fataliste*, un narrateur affirme rechercher la « vérité » de l'histoire de la vie de Jacques. Or, ce dernier est convaincu que cette vérité existe, et qu'elle est contenue sur le grand rouleau, où est inscrit « toute vérité ». Le seul « vrai » livre serait-il ainsi le grand rouleau?

Dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, il existe de « vraies » et de « fausses » œuvres. Les « vraies » œuvres ne sont pas écrites par l'auteur dont le nom se trouve sur la jaquette du livre, mais sont inspirées par un Père des Récits, soit celui qui insuffle les textes de toutes les œuvres. D'un autre côté, une organisation internationale se lance dans la contrebande de livres « apocryphes » ou de « faux » livres, qui sont des œuvres n'ayant pas été inspirées par une entité extérieure.

Dans le « Pierre Ménard », l'auteur de la notice bibliographique veut réinstaurer la vérité au sujet de l'œuvre du poète décédé. Une partie de son œuvre est « souterraine », et son interprétation, au cœur d'un conflit religieux entre catholiques et protestants.

4. L'auteur, incontournable?

²⁷ Barthes, p. 67.

Mais la mort de l'Auteur a-t-elle lieu pour que ce dernier soit finalement réinstauré avec plus de force? En un mot, ces trois œuvres réussissent-elles vraiment à réaliser la mort de l'Auteur? Barthes en doute : « Comme institution, l'auteur est mort [...] mais dans le texte, d'une certaine façon, *je désire* l'auteur : j'ai besoin de sa figure [...] »²⁸ D'ailleurs, Calvino, Diderot et Borges ne finissent-ils pas par triompher dans leur rôle d'auteur? En tout cas, leur nom sur la jaquette du livre est bien identifié. Comme Jean-Louis Beaudry le souligne :

« Sans doute dans un système économique marqué par la propriété privée, un nom doit bien figurer comme auteur, mais au même titre que celui de l'éditeur. Ce nom exprime à la fois la marque d'un produit et la responsabilité sociale de ce produit dans un système juridique déterminé. Mais il ne peut désigner la « substance » créatrice de ce produit. »²⁹

Ces auteurs ont-ils réussi à participer à la création du Livre, cet ouvrage collectif qui contiendrait le « Tout »? Le lecteur parvient-il à se libérer de l'emprise de l'auteur sur le texte? Au fond, c'est peut-être au lecteur à décider...

²⁸ Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Points, Seuil, 1973, p. 39.

²⁹ Beaudry, Jean-Louis, « Écriture, fiction, idéologie », *Théorie d'ensemble*, Seuil, Tel Quel, 1968, p. 136.

Chapitre I

La représentation de l'auteur dans *Jacques le Fataliste* de Diderot

Jacques le Fataliste met en scène un narrateur, aussi auteur implicite du texte que le lecteur réel est en train de lire. Ce narrateur raconte l'histoire de Jacques et de son maître. Comme dans *Don Quichotte*, deux personnages, un maître et son valet, se promènent d'auberge en auberge. Pendant leur voyage, Jacques divertit son maître en lui racontant l'histoire de ses amours.

Dès le premier paragraphe du roman, le narrateur interrompt le récit pour s'adresser directement au lecteur.¹ « Comment s'étaient-ils rencontrés? »², demande-t-il. Pour toute réponse, le lecteur obtient l'absence d'une justification : « Par hasard, comme tout le monde ».³ Jacques, de son côté, est fataliste, il croit que tout est écrit sur le grand rouleau : « Jacques disait [...] que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut. »⁴ Ainsi, au tout début du roman, le hasard (tel que conçu par le narrateur) et le fatalisme de Jacques sont posés. Les deux visions s'affrontent.

Le narrateur affirme qu'il pourrait suspendre le récit des aventures de Jacques et de son maître aussi longtemps qu'il le voudrait, mais qu'il ne le fera pas, pour respecter la véracité des événements qu'il raconte. « Vous voyez lecteur [...] qu'il ne

¹ Il s'agit là, comme de nombreux critiques l'ont souligné, d'une métalepse de l'auteur, définie par Gérard Genette comme étant : « ...toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétiques, etc.) », *Figures III*, Paris, Seuil, Poétique, 1972, p. 244. Nous y reviendrons d'ailleurs plus loin.

² Diderot, Denis, *Jacques le Fataliste*, Montréal, Éditions du Bélair, Collection Ariès, p.7

³ Idem.

⁴ Idem.

tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. »⁵ « [...] mais adieu la vérité de l'histoire, adieu le récit des amours de Jacques. »⁶ Il répète le procédé à plusieurs reprises dans le roman : « Vous voyez lecteur [...] il ne tiendrait qu'à moi [...] d'interrompre l'histoire du capitaine de Jacques et de vous impatienter à mon aise; mais pour cela il faudrait mentir, et je n'aime pas le mensonge [...] »⁷

Le narrateur pose deux possibilités à son récit : celui des événements qu'il inventerait à ses personnages s'il le voulait et celui des événements qui se seraient réellement passés. En effet, d'un côté, le narrateur affirme sa toute-puissance sur l'histoire qu'il raconte (« il ne tiendrait qu'à moi ») et de l'autre, sa soumission à la vérité. D'autres l'ont remarqué avant nous. Ainsi, Wim de Vos, dans « La Narration est-elle un acte libre? La Métalepse dans *Jacques le Fataliste* » :

« [...] toutefois, dans *Jacques le Fataliste*, les formules stéréotypées par lesquelles le narrateur extradiégétique énonce ses visées métaleptiques révèlent en même temps qu'il n'exécutera pas les interventions envisagées... Le caractère effectif de ces intrusions pourrait confirmer l'impression générale, évoquée plus haut, selon laquelle le narrateur extradiégétique jouirait d'une liberté illimitée. Mais le « je » extradiégétique ne recourt à la métalepse que pour se vanter d'une prétendue liberté qu'il ne transforme jamais en actes narratifs. »⁸

En fait, comme le souligne Jean Marie Goulemot, dans « Figures du pouvoir dans *Jacques le Fataliste* », le narrateur se dit assujetti à la vérité de l'histoire, comme Jacques, au grand rouleau. « Le pouvoir de l'auteur de faire et de défaire,

⁵ Ibid, p. 8.

⁶ Ibid, p. 19.

⁷ Ibid, p. 72.

d'accepter ou de refuser, ne tient plus à une volonté particulière, à un état, mais à ce qui est, ailleurs, extérieurement, la vérité. »⁹ C'est aussi ce que souligne Béatrice Didier : « Le narrateur, pas plus que Jacques, n'échappe à la fatalité qui pèse sur le monde et sur l'œuvre. Et voilà le lecteur ébranlé dans cette croyance naïve et confortable que le narrateur/ romancier fait les romans qu'il veut. »¹⁰

L'auteur implicite affirme rapporter les événements tels qu'ils se sont vraiment passés. Il se présente davantage comme un historien que comme un auteur d'une fiction. Pourtant, les événements qu'il dénie sont souvent ceux qui, justement, se produisent : « Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu? »¹¹, demande-t-il dès le début du roman. Or, le maître racontera plus tard l'histoire de son mariage et la façon dont il a été cocu...

De plus, contrairement à ce qu'il ne cesse de répéter au lecteur, le récit des amours de Jacques est continuellement interrompu par les événements qui se produisent autour de lui. Guy Wagener l'a déjà souligné :

« 'Et Jacques commença l'histoire de ses amours.' No, because as soon as he sets out to begin his story, everything becomes complicated and numerous contradictions appear. Jacques's story is not only interrupted at intervals by his bucking horse, but it becomes progressively more difficult for the reader and the Master to make 'sense' of a narration which isomorphic to the journey of Jacques and his Master, is filled with gasps, interruptions and bifurcations. »¹²

⁸ De Wos, Wim, « La Narration est-elle un acte libre? La Métalepse dans *Jacques le Fataliste* », *Les Lettres romanes*, Université catholique Louvain, 1990, tome XLIV, no. 1-2 p. 8

⁹ Goulemot, Jean Marie, « Figures du pouvoir dans *Jacques le Fataliste* », *Stanford French Review*, vol. 8, automne 1984, p. 329.

¹⁰ Didier, Béatrice, « Je et subversion du texte, le narrateur dans *Jacques le Fataliste* », *Littérature*, Paris, Larousse, décembre 1982 #48, p. 98.

¹¹ *Jacques le Fataliste*, p. 9.

¹² Wagener, Guy, « What in the devil's name is *Jacques le fataliste*? », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 1999, vol. 279 p. 325

D'ailleurs Jacques l'avait prédit : il ne pourra pas terminer l'histoire de ses amours, puisque c'est ce qui est écrit sur le grand rouleau. Ces accidents semblent arriver hors de la volonté du narrateur. En effet, entre Jacques et l'auteur implicite, c'est celui-là qui a raison. « Jacques a dit cent fois qu'il était écrit là-haut qu'il n'en finirait pas l'histoire, et je vois que Jacques avait raison »¹³, reconnaît le narrateur.

En fait, l'histoire des amours de Jacques sera retardée jusqu'à la toute fin du roman. Au maître qui lui demande pour la énième fois la fin du récit de ses aventures avec Denise, Jacques répond : « Tout s'y oppose. Premièrement, le peu de chemin qu'il nous reste à faire [...] »¹⁴ Cette phrase peut être interprétée de trois façons. D'abord, Jacques souligne que son maître et lui sont presque rendus à leur destination. (On vient d'apprendre qu'il s'agit de rencontrer l'enfant présumé du maître.) Mais il s'agit aussi de ce que Jacques a presque fini de raconter sa fameuse histoire. Le maître le souligne d'ailleurs à son tour un peu plus tard : « [...] selon toute apparence, tu touches à la conclusion de tes amours. [...] Quand on est arrivé au genou, il y a peu de chemin à faire. »¹⁵ Finalement, il s'agit des quelques pages qu'il nous reste à lire avant d'atteindre la fin du roman...

La fin du roman réel coïncide donc avec la fin du récit des amours de Jacques, pour laquelle le narrateur (devenu éditeur) propose trois conclusions possibles au lecteur. Il semble donc y avoir concomitance entre ce qui est écrit sur le grand rouleau et le roman que le lecteur réel est en train de lire. Cette réalité est soulignée par Béatrice Didier qui pose ainsi la question : « L'histoire de Jacques est-elle écrite

¹³ Ibid, p. 10.

¹⁴ Ibid, p. 315.

¹⁵ Ibid, p. 321.

là-haut, ou bien ici-bas par le narrateur? »¹⁶ On pourrait considérer le problème autrement. En effet, devrait-on dire que les deux textes constituent les deux faces de la même entité? C'est ce que suggère Nicholas Cronk, dans « *Jacques le Fataliste et son maître* : Un roman quichotisé » : « [...] le grand rouleau de Jacques devient ainsi une métaphore pour le grand rouleau que le lecteur est en train de dérouler. »¹⁷ Peut-on aller encore plus loin, en considérant l'auteur implicite comme un scribe, qui transcrit ce qui est déjà écrit sur le grand rouleau? Dans ce chapitre, nous essaierons de voir quelle est la fonction de cet auteur implicite représenté dans le roman.

1. Qui est l'auteur implicite?

L'auteur implicite de *Jacques le Fataliste* s'inscrit dans la tradition métafictionnelle établie un siècle et demi auparavant par Miguel de Cervantès, et poursuivie par son contemporain, Laurence Sterne. On a souvent fait le lien entre *Jacques le Fataliste* de Diderot et *Tristram Shandy* de Sterne. En particulier, le passage des amours entre Jacques et Denise, a souvent été souligné. Nous y reviendrons d'ailleurs plus tard.

Pour l'instant, nous nous arrêterons plutôt aux liens entre *Don Quichotte* et *Jacques le Fataliste*. Nous l'avons déjà mentionné, dans les deux cas, deux voyageurs vont de villages en villages et vivent toutes sortes d'aventures. En effet, il est difficile de ne pas penser à don Quichotte et à Sancho Panza lorsqu'on lit : « Ils s'arrêtèrent

¹⁶ Dider, p. 102.

¹⁷ Cronk, Nicholas, « *Jacques le Fataliste et son Maître* : Un roman quichotisé », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, no. 23, octobre 1997, p. 78.

dans la plus misérable des auberges. »¹⁸ ou encore : « [...] ils s'acheminèrent [...] vers un château immense [...] »¹⁹. Plusieurs critiques l'ont d'ailleurs remarqué avant nous : « Such a procedure is reminiscent of that of *Don Quixote* and its interpolated novellas, especially as Jacques and his master are riding through the country in a fashion resembling that of Don Quixote and Sancho Pança »²⁰ Nicholas Cronk a fait la même constatation :

« D'abord, le thème de l'errance, fondamental dans *Jacques le Fataliste*, dérive directement de *Don Quichotte*. La trame essentielle de l'histoire est la même dans les deux œuvres : c'est l'histoire de deux hommes qui voyagent à cheval et qui couchent à l'auberge, qui bavardent beaucoup ensemble [...] »²¹

Il existe toutefois une différence fondamentale entre les protagonistes des deux romans : alors que don Quichotte veut lutter contre le mal, et ainsi améliorer le monde dans lequel il vit : « Ce qui le pressait de la sorte, c'était la privation qu'il croyait faire au monde par son retard, tant il espérait venger d'offenses, redresser de torts, réparer d'injustices, corriger d'abus, acquitter de dettes »²² ; Jacques veut aller là où le vent le mène, sans essayer de changer le cours de choses, puisque tout est déjà écrit sur grand rouleau. Irene Simon l'a aussi souligné : « The difference, however, is that the Don is out to fight dragons, whereas Jacques' master is riding we

¹⁸ *Jacques le Fataliste*, p. 13.

¹⁹ Ibid, p. 29.

²⁰ Simon, Irene « Frustration as Theme and as Narrative Device in *Tristram Shandy*, *Jacques le Fataliste* and *La Disparition* », *Revue belge de philologie et d'histoire, Langues et littératures modernes*, LXIII, 1985, 3, p. 507

²¹ Cronk, p. 68.

²² Cervantès, Miguel, *L'Ingénieux hidalgo don Quichotte de la Manche*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 57.

do not know where, nor why, but is definitely not chasing any chimera : he is led, as Jacques insists, by what is written on the scroll *là-haut*. »²³

Mais il est surtout intéressant de comparer les narrateurs de *Don Quichotte* et de *Jacques le Fataliste*. Dans les deux cas, le narrateur est aussi l'auteur implicite du texte que nous sommes en train de lire. Et dans les deux cas, ces narrateurs affirment vouloir rapporter la « vérité » de l'histoire qui aurait été réellement vécue par leurs personnages. Ils fondent tous les deux leurs récits sur des textes écrits qu'ils ont trouvés. S'il y a des lacunes dans leur narration, disent-ils, c'est qu'ils se confrontent à un problème de sources, qui se révèlent peu fiables.

Dans *Don Quichotte*, le narrateur raconte l'histoire qu'il affirme véridique du hidalgo de la Manche, qui se croit chevalier errant. Il raconte l'histoire à partir de manuscrits qu'il a trouvés un peu au hasard. Ces documents se contredisent parfois entre eux : « [...] il y a sur ce point quelque divergence entre les auteurs qui en ont écrit [...] »²⁴ Ce procédé est utilisé à plusieurs reprises :

« [...] c'est qu'en cet endroit même l'auteur de cette histoire laisse la bataille indécise et pendante, donnant pour excuse qu'il n'a rien trouvé d'écrit sur les exploits de don Quichotte, de plus qu'il n'en a raconté. Il est vrai que le second auteur de cet ouvrage ne voulut pas croire [...] »²⁵

On pourrait multiplier les exemples à l'infini. Parfois, les recherches du narrateur contredisent les sources écrites qu'il a trouvées : « Des auteurs disent que la première aventure qui lui arriva [...]. Mais ce que j'ai pu vérifier à ce sujet [...] »²⁶ Les sources historiques sont ainsi désavouées par les recherches du producteur du texte.

²³ Simon, p. 507.

²⁴ *Don Quichotte*, p. 51.

²⁵ Ibid, p. 97.

²⁶ Ibid, p. 58.

Non seulement le narrateur semble croire à la véracité des événements de la vie de don Quichotte qu'il raconte, mais il va encore plus loin, en faisant comme si don Quichotte était vraiment un chevalier errant, plutôt qu'un esprit dérangé. Ainsi, dans la quête de ses sources, il justifie son acharnement à trouver la suite : « Toutefois, il me parut vraiment impossible [...] qu'un si bon chevalier eût manqué de quelque sage qui prît à son compte le soin d'écrire ses prouesses inouïes [...] »²⁷

La source principale du narrateur de *Don Quichotte* est le manuscrit d'un historien arabe, Cid Hamet Ben Engeli. La véracité de ses propos est toutefois ébranlée par le fait que ce dernier est arabe, et que, selon le narrateur, tous les arabes sont menteurs : « Si l'on pouvait élever quelque objection contre la sincérité de celle-ci, ce serait uniquement que son auteur fut de race arabe, et qu'il est fort commun aux gens de cette nation d'être menteurs. »²⁸

Comme dans *Don Quichotte*, le narrateur de *Jacques le Fataliste* assure que l'histoire qu'il raconte est véridique. Encore une fois, si son récit peut contenir des erreurs, c'est que les témoignages écrits qu'il possède sont contestables. « Ce n'est ici qu'une conjecture que je donne pour ce qu'elle vaut [...] Ce serait le sujet d'une longue et épineuse dissertation. »²⁹ Les exemples sont nombreux : « D'après des mémoires que j'ai de bonnes raisons de tenir pour suspects, je pourrais peut-être suppléer ce qui manque ici [...] »³⁰

²⁷ Ibid, p. 99.

²⁸ Ibid, p. 101-2.

²⁹ *Jacques le Fataliste*, p. 258.

³⁰ Ibid, p. 324.

Les versions qu'il détient de l'histoire sont parfois contradictoires. « Il y a deux versions sur ce qui suivit [...]. Les uns prétendent [...] D'autres [...] »³¹ Parfois, les informations sont incomplètes: « Il y a ici une lacune vraiment déplorable dans la conversation de Jacques et de son maître. Quelque jour, un descendant [...] la remplira peut-être; et les descendants de Jacques ou de son maître, propriétaires du manuscrit, en riront beaucoup. »³²

Les sources du narrateur de *Jacques le Fataliste* ne sont pas toutes écrites. Parfois, il a entendu parler des événements qu'il rapporte par d'autres personnages. En effet, Jacques lui-même peut être la source du narrateur: « Tout ce que je vous débite là lecteur, je le tiens de Jacques [...] »³³ Parfois, il rapporte ce qu'il a entendu d'un historien. Le narrateur raconte alors l'histoire telle qu'on la lui a racontée: « [...] tel fut le récit que j'en avais entendu faire aux Invalides [...] et l'historien qui parlait en présence de plusieurs autres officiers de la maison [...] était un personnage qui n'avait point du tout l'air badin. »³⁴ Le narrateur fonde parfois son récit sur des ouï-dire...« [...] je le sais par les voies les plus sûres. »³⁵

Cet auteur implicite est donc aussi un des personnages de l'histoire qu'il rapporte. Parfois, il a été témoin des événements qu'il raconte. Il semble même quelquefois les raconter en temps réel. « Tandis que Jacques et son maître reposent, je vais m'acquitter de ma promesse, par le récit de l'homme de la prison [...] »³⁶ Ou encore: « Si j'allais aussi mettre ma tête sur un oreiller, en attendant le réveil de Jacques et de

³¹ Ibid, p. 187.

³² Ibid, p. 258.

³³ Ibid, p. 205.

³⁴ Ibid, p. 74.

³⁵ Ibid, p. 184.

³⁶ Ibid, p. 107.

son maître; qu'en pensez-vous? »³⁷ Ainsi, les événements semblent être relatés à mesure qu'ils se produisent : « Lecteur, tandis que ces bonnes gens dorment, j'aurais une petite question à vous proposer à discuter sur votre oreiller [...] Vous me direz cela demain matin [...] »³⁸ Les exemples sont nombreux : « Le lendemain, Jacques se leva de grand matin [...] se recoucha et nous laissa dormir, son maître et moi, tant qu'il nous plut. »³⁹

L'auteur implicite est donc une subjectivité, un « je » qui n'a pas de point de vue dieu le père sur l'histoire qu'il raconte. Comme le souligne Dorrit Cohn dans « Métalepse et mise en abyme » :

« Au moment où le narrateur se transforme en personnage fictif, il renonce à la position de supériorité et d'autorité sur son histoire. Il permet ainsi au lecteur de prendre conscience de l'instance narrative qui se dresse derrière lui et qui l'a créée – instance que nous avons l'habitude d'appeler « auteur ». »⁴⁰

D'ailleurs, sa liberté est limitée. En effet, si Jacques et son maître décident de se séparer, le narrateur ne peut pas les suivre tous les deux à la fois, il doit choisir. « [...] mais voilà le maître et le valet séparés, et je ne sais auquel des deux m'attacher de préférence. »⁴¹ C'est d'ailleurs ce que Béatrice Didier a déjà souligné : « Parce qu'il est une subjectivité, le narrateur est obligé à un choix – et y oblige le lecteur. Il ne peut tout raconter, il ne peut suivre deux lièvres à la fois. »⁴² Puisqu'il fait partie de l'action, le narrateur peut provoquer des réactions chez ses personnages: « Il est

³⁷ Ibid, p. 111.

³⁸ Ibid, p. 223-4.

³⁹ Ibid, p. 111.

⁴⁰ Cohn, Dorrit, « Métalepse et mise en abyme », *Vox Poetica*, février 2003, Site de Vox Poetica [En ligne] www.vox.poetica.org/t/metalepse.htm, (page consultée en juin 2004).

⁴¹ *Jacques le Fataliste*, p. 31.

⁴² Didier, p. 96.

certain que, pour peu que j'agace Jacques ou son maître, voilà la querelle engagée [...] »⁴³

Il est également intéressant de noter qu'en devenant un personnage, le narrateur semble laisser momentanément sa position extradiégétique, pour devenir homodiégétique, comme l'affirme Wim de Vos :

« La fonction testimoniale du narrateur présuppose normalement que ce dernier est homodiégétique : il ne peut raconter une histoire par lui observée que s'il a appartenu à la même diégèse. Or, le narrateur de *Jacques le Fataliste* est hétérodiégétique. Cependant, il observe les événements et s'en rapproche au point de relever certains faits comme s'ils se déroulaient sous ses propres yeux... »⁴⁴

Étant une subjectivité, l'auteur implicite n'est pas infallible. Il peut commettre des erreurs sur l'histoire qu'il raconte. Parfois, le narrateur ne sait plus si c'est lui ou un autre personnage qui parle : « Je ne sais de qui sont ces réflexions, de Jacques, de son maître ou de moi; il est certain qu'elles sont de l'un des trois [...] »⁴⁵ Ou encore : « Lecteur, il me vient un scrupule, c'est d'avoir fait honneur à Jacques ou à son maître de quelques réflexions qui vous appartiennent de droit; si cela est, vous pouvez les reprendre sans qu'ils s'en formalisent. »⁴⁶

La mémoire du narrateur peut aussi lui faire défaut. Il raconte donc l'histoire à mesure qu'il s'en rappelle : « [...] c'est dans une ville que Jacques et son maître avaient séjourné la veille; je m'en rappelle à l'instant. »⁴⁷ Ainsi, la vérité de l'histoire peut être mise en doute à cause de la mémoire vacillante de l'auteur. « Si je ne vous ai

⁴³ *Jacques le Fataliste*, p. 279.

⁴⁴ De Vos, p. 10.

⁴⁵ *Jacques le Fataliste*, p. 132.

⁴⁶ Ibid, p. 240.

⁴⁷ Ibid, p. 35.

pas dit plus tôt que Jacques et son maître avaient passé par Conches, et qu'ils avaient logé chez le lieutenant général de ce lieu, c'est que cela ne m'est pas venu plus tôt. »⁴⁸

Alors qu'il affirme la toute-puissance des auteurs sur leurs romans, le narrateur de *Jacques le Fataliste*, qui fait œuvre d'historien, n'est pas celui qui choisit la suite des événements. Il peut exprimer ses souhaits, mais ce n'est pas lui qui décide du cours de l'action : « -Nous allons donc reprendre la suite des amours de Jacques? – Je l'espère, mais [...] »⁴⁹

Sa connaissance des personnages est limitée. Il ne sait pas tout de ses protagonistes: « [...] je voudrais bien savoir ce qui se passa au fond de son âme [...] »⁵⁰, demande-t-il au sujet du maître. Parfois, le narrateur interroge même le lecteur fictif, qui semble en savoir plus que lui sur ses personnages : « Une autre chose, lecteur, que je voudrais bien que vous me disiez, c'est si mon maître n'eût pas mieux aimé être blessé [...] »⁵¹ Le lecteur fictif conteste parfois la véracité des propos rapportés :

« Ah! hydrophobe? Jacques a dit hydrophobe?... Non lecteur, non; je confesse que le mot n'est pas de lui. [...] je vous défie de lire une scène de comédie ou de tragédie [...] sans surprendre le mot de l'auteur dans la bouche de son personnage. »

Mais le narrateur affirme toujours raconter la vérité. « Eh bien? en disant autrement que lui, j'ai été moins vrai, mais plus court. »⁵²

De plus, certains événements de l'histoire lui échappent : « [...] j'ignore ce qui se passa dans l'auberge après leur départ. »⁵³ « Je vous entends, lecteur; vous me

⁴⁸ Idem.

⁴⁹ Ibid, p. 224.

⁵⁰ Idem.

⁵¹ Ibid, p. 23.

dites : Et les amours de Jacques?... Croyez-vous que je n'en sois pas aussi curieux que vous? »⁵⁴ Plus loin : « Mit-il [le père Hudson], ne mit-il pas l'intrigante dans son secret? c'est ce que j'ignore. »⁵⁵ Les exemples abondent : « Les amours de Jacques, il n'y a que Jacques qui les sache. »⁵⁶ « Le lendemain, ils arrivèrent ... - Où ? - D'honneur, je n'en sais rien. »⁵⁷

Finalement, soulignons que le narrateur ne sait pas comment se termine l'histoire : « Et moi, je m'arrête parce que je vous ai dit de ces deux personnages tout ce que j'en sais. »⁵⁸

2. a) Vérité

Ainsi, dans *Jacques le Fataliste*, le narrateur-auteur implicite affirme que l'histoire qu'il rapporte est vraie : « Je fais l'histoire, cette histoire intéressera ou n'intéressera pas : c'est le moindre de mes soucis. Mon projet est d'être vrai, je l'ai rempli. »⁵⁹ Or, il fait la preuve du contraire par l'absurde, puisqu'il ajoute plus tard : « - Mais l'abbé Hudson est mort? - Vous le croyez? Avez-vous assisté à ses obsèques? - Non. -Il est donc mort ou vivant, comme il me plaira. »⁶⁰ Il reconnaît donc avoir la possibilité d'inventer le destin de ses personnages.

⁵² Ibid, p. 308.

⁵³ Ibid, p. 19.

⁵⁴ Ibid, p. 204.

⁵⁵ Ibid, p. 215.

⁵⁶ Ibid, p. 257.

⁵⁷ Ibid, p. 313.

⁵⁸ Ibid, p. 53.

⁵⁹ Ibid, p. 272.

⁶⁰ Idem.

C'est donc par l'ironie que la facticité de l'histoire est soulignée. L'auteur affirme à maintes reprises qu'il veut écrire la « vérité ». Pourtant, il suggère plusieurs fois au lecteur de continuer les aventures de Jacques et de son maître tel qu'il le désire. En effet, le narrateur ne sait pas où Jacques et son maître ont passé la nuit. Il invite alors le lecteur à choisir l'endroit qu'il préfère : « Entre les différents gîtes possibles, dont je vous ai fait l'énumération qui précède, choisissez celui qui convient le mieux à la circonstance présente. »⁶¹ Il demande aussi au lecteur de poursuivre l'histoire à sa guise : « De ces deux versions, demain, après-demain, vous choisirez, à tête reposée, celle qui vous conviendra le mieux. »⁶² Jennifer Gardner l'a souligné dans « Narrative Limits and the Quest for Truth in Diderot's *Jacques le Fataliste* » :

« The reader cannot suspend disbelief long enough to become absorbed in the text. The narrator achieves this by challenging the narratee to fill in the gaps in the plot thus pulling the real reader abruptly out of the role of implied reader in order to extract a deliberate reader-response. ».⁶³

On peut même se demander jusqu'à quel point ce lecteur fictif peut déterminer la suite de l'histoire. « [...] cela vous fera-t-il, cela ne vous fera-t-il pas plaisir? Si cela vous fera plaisir, remettons la paysanne en croupe derrière son conducteur [...] »⁶⁴ C'est aussi parfois le lecteur fictif qui choisit le cours de l'action : « Ce qu'il y a de vrai, c'est que, de quelque endroit qu'il vous plaise de les mettre en route [...] »⁶⁵

⁶¹ Ibid, p. 31.

⁶² Ibid, p. 187.

⁶³ Gardner, Jennifer, « Narrative Limits and the Quest for Truth in Diderot's *Jacques le Fataliste* », *Tropos*, vol. 21, printemps 1995, p. 7.

⁶⁴ *Jacques le Fataliste*, p. 11.

⁶⁵ Ibid, p. 30.

Le narrateur interroge quelquefois le lecteur fictif sur la suite qu'il souhaite donner aux événements : « Eh bien! en avez-vous assez du maître; et son valet ne venant point à nous, voulez-vous que nous allions à lui? »⁶⁶ Ou encore : « Mais Jacques et son maître se sont peut-être rejoints : voulez-vous que nous allions à eux, ou rester avec moi?... »⁶⁷ On peut multiplier les exemples : « Et vous, lecteur, parlez sans dissimulation; [...] voulez-vous que nous laissions là cette élégante et prolixe bavarde d'hôtesse [...] »⁶⁸

Le narrateur se plaint même des côtés tyranniques du lecteur fictif: « Lecteur, vous me traitez comme un automate, cela n'est pas poli :

« Dites les amours de Jacques, ne dites pas les amours de Jacques [...] Il faut sans doute que j'aie quelquefois à votre fantaisie; mais il faut que j'aie quelquefois à la mienne, sans compter que tout auditeur qui me permet de commencer un récit s'engage d'en entendre la fin. »⁶⁹
Ici, il admet toutefois que c'est lui qui a le dernier mot.

En effet, si le désir du lecteur fictif peut avoir une emprise réelle sur l'auteur du texte, c'est toujours ce dernier qui décide de la suite du récit, quitte à vivre avec les conséquences de ses décisions. Car, soit qu'on écrit pour plaire au lecteur, soit qu'on tombe dans l'oubli :

« Et puis, lecteur, toujours des contes d'amour; [...] ce sont beaucoup de contes d'amour. Il est vrai que d'un côté, puisqu'on écrit pour vous, il faut ou se passer de votre applaudissement, ou vous servir à votre goût, et que vous l'avez bien décidé pour les contes d'amour. »⁷⁰

On peut donc se demander, dans *Jacques le Fataliste*, lorsque l'auteur implicite invoque la vérité, de quelle vérité s'agit-il? Celle que le lecteur a envie de lire?

⁶⁶ Ibid, p. 32.

⁶⁷ Ibid, p. 76.

⁶⁸ Ibid, p. 131.

⁶⁹ Ibid, p. 78.

« Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité, serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable. »⁷¹ L'ambiguïté de ce passage a déjà été soulignée par Pierre Chartier dans « Le pouvoir des fables ou la vérité selon *Jacques* » :

« Cette surdétermination comparative inverse (« moins ») n'a rien pourtant de clair; elle est modalisée par le « conditionnel » (« prendrait », deux fois et « serait ») qui, du point de vue du sujet de l'énonciation évoqué à l'instant, marque une réserve, de l'ordre de l'hypothétique ou mieux de l'éventuel, que l'adverbe « peut-être » ne fait que creuser davantage (« serait peut-être moins dans l'erreur »). »⁷²

Robert Alter a fait la même constatation :

«The triple hedging of bets – the conditional verbs, the modifier « perhaps », and the negative backhand comparison, « would be less in error »- expresses a philosophically precise perception about the relativity of truth as it is conveyed through language. »⁷³

Le narrateur admet que *Jacques le Fataliste* est, du moins partiellement, une histoire inventée :

« [Le lecteur-] Et votre *Jacques* n'est qu'une insipide rapsodie de faits, les uns réels, les autres imaginés, écrits sans grâce et distribués sans ordre. [...] [Le narrateur-] Si mon ouvrage est bon, il vous fera plaisir; s'il est mauvais, il ne vous fera point de mal. »⁷⁴

En fait, par la « vérité » de l'histoire de Jacques et de son maître, l'auteur implicite admet qu'il veut dire qu'il a pris pour modèle les agissements de ses contemporains. Il a transcrit ce qu'il voit des comportements de ses lecteurs.

⁷⁰ Ibid, p. 207.

⁷¹ Ibid, p. 19.

⁷² Chartier, Pierre, « Le pouvoir des fables ou la vérité selon *Jacques* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, vol. 30, 2001, p. 48.

⁷³ Alter, Robert, *Partial Magic, The Novel as a Self-conscious Genre*, Berkeley : University of California Press, 1975, p. 67.

⁷⁴ *Jacques le Fataliste*, p. 253.

« Je m’amuse à écrire sous des noms empruntés les sottises que vous faites; vos sottises me font rire; mon écrit vous donne de l’humeur. Lecteur, à vous parler franchement, je trouve que le plus méchant de nous deux, ce n’est pas moi. »⁷⁵, Jacques et son maître représenteraient donc les lecteurs qui ont servi de modèle à l’auteur implicite.

Toutefois, Jacques et son maître seraient, selon plusieurs critiques, des doubles; Jacques, de l’auteur et le maître, du lecteur. C’est du moins ce qu’affirme Giovanni Ferrari :

« [...] le lecteur s’affirme face à l’auteur dans le même rapport où se trouve le maître face à Jacques, c’est-à-dire dans un état d’attente anxieuse [...] La comparaison entre le lecteur et le maître [...] est d’ailleurs tout à fait explicite : Il [le maître] était homme – homme passionné comme vous, lecteur; homme curieux comme vous, lecteur [...]»⁷⁶

C’est aussi ce que souligne Jean-Marie Goulemot : « [...] la relation qui s’établit entre le lecteur et l’auteur tels qu’ils apparaissent dans *Jacques le Fataliste* est très étroitement semblable à celle qui unit le valet et son maître. »⁷⁷

b) Vrai « comme Molière »

En fait, la vérité de l’auteur est la vérité romanesque, celle que détiennent les plus grands auteurs. « S’il faut être vrai, c’est comme Molière, Regnard, Richardson, Sedaine; la vérité a ses côtés piquants, qu’on saisit quand on a du génie ».⁷⁸ La vérité

⁷⁵ Idem.

⁷⁶ Ferrari, Giovanni, « Diderot, *Jacques le Fataliste et son Maître* (fin) », *Les Lettres romanes*, Université catholique de Louvain, 1982, tome 36, no. 4, p. 307.

⁷⁷ Goulemot, p. 70.

⁷⁸ *Jacques le Fataliste*, p. 44.

dont il est question n'est donc pas la vérité historique. Mohamed Semlali l'a déjà souligné :

« [...] Diderot provoque [...] une nouvelle querelle entre l'auteur fictif et le lecteur fictif autour de la notion de vérité romanesque [...] la seule vérité qui intéresse réellement l'auteur est la vérité romanesque, c'est-à-dire une vérité sujette aux caprices de l'auteur. [...] Les auteurs recouraient souvent au XVIII^e siècle à des subterfuges de ce genre pour soutenir le caractère véridique de leurs fictions. »⁷⁹

Pourquoi le narrateur insiste-t-il à dire que l'histoire qu'il raconte est vraie? S'il feint la vérité, c'est qu'il estime qu'il s'agit de la seule façon de garder l'attention du lecteur : « D'après des mémoires que j'ai de bonnes raisons de tenir pour suspects, je pourrai peut-être suppléer ce qui manque ici; mais à quoi bon? on ne peut s'intéresser qu'à ce qu'on croit vrai. »⁸⁰ L'auteur implicite écrit donc pour répondre au désir du lecteur.

« C'est aussi un moyen de souligner le caractère véridique de l'histoire, subterfuge qui était exploité par la plupart des romanciers de l'époque pour se défendre de la tentation du romanesque qui était mal jugé par le lectorat du XVIII^e siècle : « Ce ne sont pas des contes, c'est une histoire », précise Semlali.⁸¹

Plusieurs critiques, comme Irène Simon, ont souligné ce rapport difficile au romanesque à l'époque de Diderot : « The narrator is so intent on refusing to write a *roman* that he all but claims to be telling a true story in contradistinction to fiction, as seventeenth-century authors of *anti-romans* already had claimed. »⁸² Jean-Marie Goulemot abonde dans le même sens : « L'auteur ne fait pas des contes; c'est-à-dire

⁷⁹ Semlali, Mohamed, « Auteur et lecteur comme entités textuelles dans *Jacques le Fataliste* », (sans date), Site de marocagreg, [En ligne] <http://membres.lycos.fr/marocagreg/doss/culture/jacques%20le%20fataliste.php>, (page consultée en mars 2004).

⁸⁰ *Jacques le Fataliste*, p. 324.

⁸¹ Semlali.

⁸² Simon, p. 508.

que l'exercice du pouvoir n'est pas caprice mais rationalité. [...] Tout un dispositif tend à prouver que l'auteur n'est que le transcripteur (le scribe) des faits réels. »⁸³

Le narrateur feint de rapporter la vérité parce qu'il croit qu'il s'agit de la seule façon d'intéresser le lecteur. Paradoxalement, la vérité est souvent très ennuyante, affirme le narrateur. « La vérité, me direz-vous, et souvent froide, commune et plate; par exemple, votre dernier récit du pansement de Jacques est vrai, mais qu'y a-t-il d'intéressant? Rien. »⁸⁴ Non seulement la vérité historique risque-t-elle d'endormir le lecteur fictif qui pourtant l'exige, mais pour passer à l'histoire, souligne le narrateur, il ne suffit pas d'être vrai, il faut aussi plaire à son public.

« Lorsque j'entendis l'hôte s'écrier de sa femme : « Que diable faisait-elle à sa porte! » je me rappelai l'Harpagon de Molière, lorsqu'il dit de son fils : *Qu'allait-il faire dans cette galère?* Et je conçus qu'il ne s'agissait pas seulement d'être vrai, mais qu'il fallait encore être plaisant [...] »⁸⁵

C'est peut-être qu'il faut distinguer entre le « vrai » et le « vraisemblable ». L'auteur confronte la vérité historique à la vérité romanesque. Cette dernière obéirait-elle aux règles d'unité d'Aristote? Selon Eric MacPhail, c'est ce que l'on croyait encore souvent à l'époque de Diderot :

« The pertinence of fiction to the philosophy of history is precisely a legacy of Aristotle's *Poetics*, and the *Poetics* still possessed some normative force in Enlightenment France, which Diderot was eager to ridicule in his novel. The confrontation of Aristotle's theory, Diderot's novel, and Enlightenment philosophy can reveal some fascinating flaws and unsettling coincidences in the plot of history. »⁸⁶

⁸³ Goulemot, p. 329.

⁸⁴ *Jacques le Fataliste*, p. 44.

⁸⁵ Ibid, p. 22.

⁸⁶ MacPhail, Eric, « Diderot and the Plot of History », *New Literary History*, vol. 30, 1999, p. 440.

Ainsi, le maître, faisant la leçon à son interlocutrice : « Quand on introduit un personnage sur la scène, il faut que son rôle soit un [...] Vous avez péché contre les règles d'Aristote, d'Horace, de Vida et de Le Bossu. »⁸⁷, souligne-t-il à l'hôtesse. Or, cette dernière représente plutôt le sens commun : « [...] je vous ai dit la chose comme elle s'est passée, sans en rien omettre, sans rien y ajouter. »⁸⁸ On ne peut que donner raison à Eric Mc Phail, lorsqu'il y voit un désaveu des règles d'unité d'Aristote : « It must be acknowledged that this commentary is itself supremely unmotivated and that the whole game of substitution, interruption, and ironic concern for unity of action attests to Diderot's appreciation of the episodic nature of reality. »⁸⁹

Le narrateur, auteur implicite, se défend de faire une œuvre de moindre valeur que celle des historiens. Il défend la vérité romanesque, dont la qualité serait égale à la vérité historique :

« Premièrement, lecteur, ce ne sont pas des contes, c'est une histoire, et je ne me sens pas plus coupable, et peut-être moins, quand j'écris les sottises de Jacques, que Suétone quand il nous transmet les débauches de Tibère. Cependant, vous lisez Suétone, et vous ne lui faites aucun reproche. »⁹⁰

3. Intertextualité

Qui est l'auteur? La réponse se complique lorsqu'on regarde l'enchevêtrement intertextuel qui compose le texte. On a rapidement mentionné les liens avec *Tristram Shandy* de Sterne et on a souligné ceux avec *Don Quichotte* de Cervantès. Ces deux œuvres ne sont que les plus évidentes. On pourrait d'abord ajouter Molière. En effet,

⁸⁷ Jacques le Fataliste, p. 182.

⁸⁸ Idem.

⁸⁹ Ibid, p. 443.

le roman se déroule souvent tel une pièce de théâtre, où les personnages se font des réparties qui rappellent celles du célèbre auteur du XVII^e siècle... D'autres critiques l'ont souligné avant nous :

« Le thème de l'hypocrite est repris et reformulé sous la plume du romancier philosophe en créature psychologiquement vraisemblable ayant bien des travers humains – et parfois même paradoxalement aguichants. L'épisode de Mme de la Pommeraye présente des aspects réminiscent des grands thèmes de *Tartuffe* : on trouve des personnages, Mme et Mlle D'Aisnon, qui y jouent le jeu de la dévotion religieuse et de l'humilité. »⁹¹

En fait, *Jacques le Fataliste* se situe au confluent d'un réseau intertextuel. On vient de mentionner Sterne, Cervantès et Molière. Parmi les autres auteurs cités dans le roman, on pourrait ajouter Voltaire, Dante, Montaigne, Rabelais, Rousseau, Goldoni, etc. L'auteur mentionne aussi de nombreux historiens : Suétone, Catulle, Horace, Sénèque, Tite-Live, etc. Les œuvres citées ne relèvent pas toutes de la littérature, comme la *Galatée* de Raphaël.

Il n'y a pas que les œuvres « extérieures » qui soient citées. Comme Marie-Hélène Chabut l'a souligné, lorsqu'il parle, Jacques cite lui-même son capitaine. En effet, dès le premier paragraphe du roman : « Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut. »⁹²

« [...] dans *Jacques le fataliste*, [le capitaine] est cité par l'intermédiaire d'un double débrayage : 'Jacques disait que son capitaine disait que'. L'écriture apparaît ainsi comme la citation d'une citation, comme un discours dont l'origine, remontant toujours à une source antérieure, est indéfinissable et, en fait, non pertinente. Le roman de Diderot, quasiment introduit par l'allusion à une citation sans début et sans fin, se donne

⁹⁰ Ibid, p. 252-3.

⁹¹ Fellows, Otis; Batlay, Jenny, « Présence de Molière dans Diderot : *Tartuffe* comme intexte dans *Jacques le Fataliste* », *Diderot Studies XX*, Genève, 1981, vol. 20, p. 101.

⁹² *Jacques le Fataliste*, p. 7.

ainsi comme un discours citant sans cesse l'autre, donc à la fois dépendant de celui-ci et ayant la possibilité de jouer sur ses codes. »⁹³

En fait, pour de nombreux critiques, *Jacques le Fataliste* serait une œuvre intertextuelle par excellence. Nicholas Cronk, l'a constaté : « le roman de Diderot est construit à partir d'un tissu d'intertextes, certains plus apparents que d'autres [...] »⁹⁴ Même son de cloche du côté de Robert Alter : « One could hardly conceive a more explicit illustration of the notion that books are made up out of other books than Diderot's ostentatious use of Sterne in *Jacques the Fatalist and His Master*. »⁹⁵

Cet enchevêtrement intertextuel a aussi été souligné par Eva Le Grand :

« Dès les premières lignes de *Jacques le fataliste*, le ton, aussi impertinent qu'interrogatif, laisse entrevoir l'enjeu principal du texte : il s'agit d'une aventure discursive infinie, sans début ni fin, sans d'autres frontières que celles de sa propre ambiguïté, dans laquelle Jacques et son maître se donnent joyeusement la réplique à coup de citations plus ou moins déguisées [...] »⁹⁶

En effet, *Jacques le Fataliste* apparaît comme une histoire « sans début ni fin. » On se rappelle le premier paragraphe du roman : le lecteur ne sait où Jacques et son maître vont, ni comment ils se sont connus. Le narrateur affirme : « Où allaient-ils ? Est-ce qu'on sait où l'on va ? »⁹⁷ Le dialogue présente les attentes du lecteur implicite. Il veut connaître l'histoire des personnages, leur situation actuelle et leur volonté d'agir. Or, le narrateur neutralise chacune des questions par une non-réponse. Quant à la fin du roman, le narrateur devenu éditeur proposera trois conclusions

⁹³ Chabut, Marie-Hélène, « *Jacques le fataliste* : relativisation d'une performance parodique et métadiscursive », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, The Voltaire Foundation, Oxford, 1989, #266, p. 255.

⁹⁴ Cronk, p. 67.

⁹⁵ Alter, p. 57.

⁹⁶ Le Grand, Eva, « Milan Kundera, auteur de *Jacques le Fataliste* », *Stanford French Review*, vol. 8, automne 1984, p. 350.

⁹⁷ *Jacques le Fataliste*, p. 88.

possibles parmi lesquelles le lecteur sera invité à choisir, et même à faire ses propres recherches pour poursuivre l'histoire.

Il serait intéressant de souligner ici la seule mention explicite à *Don Quichotte* : « Et puisque Jacques et son maître ne sont bons qu'ensemble et ne valent rien séparés non plus que don Quichotte sans Sancho [...] ce que le continuateur de Cervantès et l'imitateur de l'Arioste [...] n'ont pas assez compris [...] »⁹⁸ L'auteur implicite semble mépriser la suite de *Don Quichotte* qui n'a pas été écrite par Cervantès. Or, comme Nicholas Cronk l'a souligné, ce passage doit être lu de façon ironique.

« Diderot savait, d'ailleurs, que l'Arioste et le *Roland furieux* sont fréquemment imités tout au long de *Don Quichotte*, d'où l'ironie de rapprocher dans un même phrase « le continuateur de Cervantès » et « l'imitateur de l'Arioste » Le narrateur de *Jacques le Fataliste* semble partager ce penchant pour le genre de la continuation; et nous le soupçonnons de nourrir l'ambition de vouloir se placer lui-même dans la tradition des « continuateurs de Cervantès. »⁹⁹

Ainsi, l'auteur de *Jacques le Fataliste* serait un continuateur de Cervantès, lui-même continuateur de l'Arioste. Il n'y a pas que l'œuvre de Cervantès qui serait ainsi poursuivie dans le roman *Jacques le Fataliste*. Ainsi, pendant le récit du mariage du maître et la façon dont il a été cocu, le lecteur implicite s'exclame : « Mais c'est *La vérité dans le vin*, de Collé »¹⁰⁰, ce que le narrateur fait mine de réfuter. On pourrait ainsi dire que dans *Jacques le Fataliste*, l'auteur apparaît comme un « continuateur » de nombreuses œuvres déjà écrites.

⁹⁸ Ibid, p. 74.

⁹⁹ Cronk, p. 66.

¹⁰⁰ *Jacques le Fataliste*, p. 284.

Parmi les œuvres « poursuivies », il faudrait bien sûr ajouter *Tristram Shandy*.

Comme le souligne Marie-Hélène Chabut, Diderot cite - entre autres - le roman de Sterne qui cite lui aussi de nombreux auteurs :

« [...] un élément particulier à la reprise dans *Jacques des amours* du caporal Trim est qu'elle constitue la citation d'un texte qui s'élabore lui-même explicitement sur des citations. Le discours se trouve en quelque sorte privé d'origine et n'appartient plus à aucun narrateur, fût-il le dernier citant, et ceci d'autant plus que le texte de Diderot cite à son tour Rabelais, Montaigne et Cervantès, le roman anglais n'étant plus alors qu'un texte cité parmi d'autres. »¹⁰¹

En fait, le statut de « continuateur » serait même réservé à tout auteur. Ainsi, à la fin du roman, lorsque l'auteur implicite invite le lecteur à poursuivre la recherche historique et à terminer lui-même l'histoire de Jacques et de son maître, il l'invite à devenir lui aussi un continuateur, cette fois de *Jacques le Fataliste* : « [...] reprenez son récit là où il l'a laissé, et continuez-le à votre fantaisie [...] voyez Jacques, questionnez-le [...] »¹⁰² Ainsi, en poursuivant l'œuvre qu'il vient de lire, le lecteur pourra inventer la suite qu'il désire donner au roman. Le lecteur devient ainsi à son tour un « continuateur » de l'œuvre qu'il est en train de lire. Jennifer Gardner l'a souligné : « By being asked to participate in the creation of the story-line, the narratee/reader becomes yet another in a long line of narrators already populating the novel. »¹⁰³

L'auteur, tel que représenté dans *Jacques le Fataliste*, serait-il donc une entité collective? C'est ce que l'on pourrait croire. En effet, tout auteur ne ferait que poursuivre le texte qui a été commencé par les auteurs passés et qui sera

¹⁰¹ Chabut, p. 254.

¹⁰² *Jacques le Fataliste*, p. 324.

¹⁰³ Gardner, p. 5.

inévitablement continué par les auteurs à venir. C'est ce que souligne Jean-Claude Guéron : « En effet, le travail de l'auteur consiste largement en une récupération de matériaux déjà élaborés avant lui [...] »¹⁰⁴ Ainsi, un auteur serait toujours un auteur collectif, qui ne ferait que sa part pour tisser la toile d'un texte qui transcende les générations.

4. Qui est l'auteur du grand rouleau?

Nous l'avons mentionné, Nicholas Cronk voit dans le roman *Jacques le Fataliste* : « une métaphore pour le grand rouleau que le lecteur est en train de dérouler »¹⁰⁵ Pour d'autres critiques, l'auteur du grand rouleau, plutôt qu'un double de l'auteur implicite, serait un double de Diderot, l'auteur réel de *Jacques le Fataliste* : « [...] les personnages livrés à la fatalité du monde, à la merci des caprices de l'auteur réel, qui tel Dieu, se présente dans le roman comme l'auteur du "Grand Rouleau" ». »¹⁰⁶ Le grand rouleau serait-il le Livre sacré, écrit par un Esprit divin, comme le Coran a été insufflé par Allah à Mahomet?

Qui est l'auteur du grand rouleau? Jacques ne s'intéresse pas à son identité :

« Et qui est-ce qui a fait le grand rouleau où tout est écrit? Un capitaine, ami de mon capitaine, aurait bien donné un petit écu pour le savoir; lui, n'aurait pas donné une obole, ni moi non plus; car à quoi cela me servirait-il? En éviterais-je pour cela le trou où je dois m'aller casser le cou? »¹⁰⁷

¹⁰⁴ Guéron, Jean-Claude, « Lecture encyclopédique de *Jacques le Fataliste* : Pour une épistémologie du trouble », *Stanford French Review*, vol. 8, automne 1984, p. 341.

¹⁰⁵ Cronk, p. 78.

¹⁰⁶ Semlali.

¹⁰⁷ *Jacques le Fataliste*, p. 17.

Jacques peut parfois prier l'auteur du grand rouleau comme une divinité :
 « Toi qui as fait le grand rouleau, quel que tu sois, et dont le doigt a tracé toute
 l'écriture qui est là-haut [...] que ta volonté soit faite. Amen. »¹⁰⁸

Pourtant, l'auteur du grand rouleau n'est pas le Dieu chrétien. En tout cas, Jacques n'est pas certain d'une vie éternelle après la mort : « *Le maître* : – À propos, Jacques, crois-tu à la vie à venir? *Jacques* : Je n'y crois ni décrois; je n'y pense pas. »¹⁰⁹ En fait, l'auteur du grand rouleau ressemblerait davantage au Godot de Beckett, c'est-à-dire qu'il peut être à peu près n'importe quoi. En effet, il s'apparente parfois à la dive bouteille. Souvent pour Jacques, la vérité se trouverait au fond d'une gourde pleine de vin.

« J'ai oublié de vous dire, lecteur, que Jacques n'allait jamais sans une gourde remplie du meilleur [...] Fallait-il résoudre une question morale [...] son premier mot était : « Interrogeons la gourde. » Son dernier était « C'est l'avis de la gourde et le mien. »¹¹⁰

Tout est écrit sur le grand rouleau, mais l'écriture précède-t-elle l'événement?
 On se rappelle qu'une partie de *Tristram Shandy* est pratiquement plagiée dans *Jacques le Fataliste*.

« Voici le second paragraphe, copié de la vie de Tristram Shandy, à moins que l'entretien de Jacques le Fataliste et de son maître ne soit antérieur à cet ouvrage, et que le ministre Sterne ne soit le plagiaire, ce que je ne crois pas... »¹¹¹

Le narrateur fait mine de ne pas savoir lequel a préséance sur l'autre. Diderot a-t-il copié Sterne, ou Sterne a-t-il copié Jacques, tel que transcrit ensuite par l'auteur implicite? La question ainsi soulevée par le roman est fondamentale, à savoir qu'est-

¹⁰⁸ Ibid, p. 191.

¹⁰⁹ Ibid, p. 224.

ce qui a préséance : est-ce que la vie se déroule avant le texte du grand rouleau ou est-ce plutôt l'écriture qui a préséance sur les événements de la vie?

Marie-Hélène Chabut a souligné ce problème :

« Le motif du plagiat est fort intéressant car il problématise, en fait, l'apparente évidence d'abord énoncée : 'copié de la vie de *Tristram Shandy*'. Alors que l'anecdote est d'abord donnée comme une simple reproduction, la suite de la phrase affirme la possibilité d'une relation inversée entre les deux textes, le 'ministre Sterne' occupant dans cette hypothèse quelque peu hardie, la place du plagiaire. Celui que l'on copie apparaît ainsi comme un 'copieur' potentiel [...] Tout discours emprunte ou plagie un ou d'autres textes, et il n'existe pas d'écriture 'pure' et qui puisse se dispenser de citer l'autre [...] »¹¹²

Nous avons déjà vu comment le narrateur se demande qui, entre Sterne et Diderot, a copié l'autre. Ici, le maître de Jacques se demande si le texte du grand rouleau précède la vie ou si ce sont les événements de la vie qui ont préséance sur ce qui est écrit sur le grand rouleau. « Je rêve à une chose : c'est si ton bienfaiteur eût été cocu parce qu'il était écrit là-haut; ou si cela était écrit là-haut parce que tu ferais cocu ton bienfaiteur? »¹¹³

Pour Jacques, il s'agit d'une fausse question : « Tous les deux étaient écrits l'un à côté de l'autre. Tout a été écrit à la fois. C'est comme un grand rouleau qui se déploie petit à petit... »¹¹⁴ On ne sait pas si les événements se produisent parce qu'ils sont écrits sur le grand rouleau ou s'ils sont écrits sur le grand rouleau parce que c'est ainsi qu'ils se sont produits. En fait, les deux pourraient se produire de façon

¹¹⁰ Ibid, p. 255.

¹¹¹ Ibid, p. 326.

¹¹² Chabut, p. 257.

¹¹³ *Jacques le Fataliste*, p. 13.

¹¹⁴ Idem.

simultanée : le grand rouleau s'écrit à mesure que Jacques et son maître avancent dans le roman.

« From this perspective, *Jacques le Fataliste* is neither the story of a fatalist nor that of a believer in free will, but rather an allegory or their paradoxical inseparability, which argues that the best means of bringing one's identity under control is to reiterate its historical determination. »¹¹⁵

Ainsi, le texte du grand rouleau inscrirait les actions de Jacques et son maître à mesure qu'elles se produisent. Le grand rouleau est donc le résultat des actions des personnages qui contribuent ainsi à son écriture. On pourrait donc voir l'auteur du grand rouleau comme un scribe qui transcrit les actions dont il est témoin. Pierre Chartier l'a souligné :

« [...] si le texte du rouleau est intégralement vrai, dans généralité, c'est comme palimpseste : on ne le connaît jamais que lorsqu'il s'est actualisé sous forme d'une expérience particulière, transcription a posteriori de moments déjà accomplis. »¹¹⁶

De son côté, l'auteur implicite de *Jacques le Fataliste* affirme transcrire sous des noms fictifs les agissements de ses contemporains. En effet, il dit personnifier ses lecteurs dans des fictions qu'il estime plus « vraies » qu'on pourrait le croire. Jennifer Gardner l'a souligné : « Diderot is not trying to say that fiction and truth are opposites, but rather that some fiction is true and most truth is fiction. »¹¹⁷ Ceux-ci contribuent ainsi à la fois à l'écriture du roman dont les protagonistes sont appelés Jacques et son maître, ainsi qu'au texte du grand rouleau. On peut donc voir, à l'instar de Nicholas Cronk, que le roman *Jacques le Fataliste* constitue une métaphore pour le grand rouleau. Pierre Chartier abonde dans le même sens :

¹¹⁵ Ray, William, « A writer of Our Times », *L'Esprit créateur*, printemps 1984, vol. 24, no. 1, p. 81.

¹¹⁶ Chartier, p. 52.

« [...] le texte devient lui-même, comiquement, le grand rouleau sur lequel s'inscrit la vérité, rien que la vérité, toute la vérité... Et pourtant, que d'incertitudes... L'auteur de ce grand rouleau-là se donne à nous pour ce qu'il est : non notre maître, mais notre frère, non un démiurge transcendant, mais un artiste proche, faisant de la nécessité universelle l'ouvrage le plus contingent, le plus libéré, le plus gaiement subversif qui soit : Jacques le fataliste et son maître. »¹¹⁸

On peut toutefois ajouter que cet auteur implicite est un sujet collectif qui continue les œuvres du passés, et celles-ci seront à leur tour poursuivies par les auteurs à venir. Ainsi, dans *Jacques le Fataliste*, un auteur serait parfois un lecteur, parfois un acteur, parfois un témoin de l'histoire qu'il rapporte. Il n'a pas de prise sur l'avenir, si ce n'est la fatalité qui le mène, le hasard et le grand rouleau qu'il contribue à écrire étant les deux faces de la même entité.

¹¹⁷ Gardner, p. 11.

¹¹⁸ Chartier, p. 63.

Chapitre II

La représentation de l'auteur dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino

« Tu vas commencer le nouveau roman d'Italo Calvino *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. »¹. Dès la première phrase du roman, l'autoreprésentation de l'auteur, Italo Calvino, qui reconnaît la « paternité » d'une œuvre se mettant elle-même en abyme, semble parfaite. Mais cette adéquation n'est-elle qu'illusion? À partir de là, tout s'embrouille. En fait, c'est justement l'identité de l'auteur et son rapport à l'œuvre qu'il a écrit qui seront problématisés tout au long du roman. Au point où l'on se demandera, à l'instar de Patricia Waugh dans *Metafiction*, s'il s'agit d'une mise à mort de l'Auteur afin de permettre l'émergence du lecteur. « Calvino's *If on a Winter's Night a Traveller* is a fictional completion of Barthes' statement : that the death of the author makes possible the birth of the reader. »²

Patricia Waugh reprend à son compte une théorie de Roland Barthes, dans l'article « La Mort de l'Auteur », paru dans *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, où il affirme que l'Auteur, une catégorie ayant émergé au Moyen-Âge, et ayant connu son apogée avec la modernité et le concept d'individualité, doit être remis en question. L'auteur n'est pas le dépositaire du sens unique de l'œuvre : « [...] un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le « message » de l'Auteur-Dieu) mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont

¹ Calvino, Italo, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Seuil, Points, 1981, p. 7.

aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. »³

Chez Barthes, la mort de l'Auteur, plutôt que de favoriser l'émergence du Livre, comme le concevait Mallarmé, permet plutôt celle du lecteur. En effet, c'est le texte, au moment de sa lecture, qui révèle la multiplicité de ses sens.

« [...] un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures [...] mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, [...] c'est le lecteur : le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination. »⁴

Et pour que le lecteur puisse émerger, l'Auteur doit disparaître: « [...] nous savons que, pour rendre à l'écriture son avenir, il faut renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur. »⁵

Dans ce chapitre, nous nous demanderons donc si le roman *Si par une nuit d'hiver un voyageur* réalise vraiment la mort de l'Auteur pour permettre la naissance du lecteur, tel que l'affirme Patricia Waugh.

Si par une nuit d'hiver un voyageur, une œuvre collective?

Nous l'avons déjà mentionné, si Calvino se présente d'abord clairement comme l'auteur du roman *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, c'est pour rapidement répudier cette identification. « Le premier travail de l'écrivain est d'inventer l'auteur

² Waugh, Patricia, *Metafiction, The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London and New York : Methuen, 1984, p. 134.

³ Barthes, Roland, « La mort de l'auteur », p. 65.

⁴ Ibid, p. 66.

⁵ Ibid, p. 67.

de la fiction », souligne Calvino dans *La Machine littérature*.⁶ Ici, il n'y aurait pas qu'un seul auteur du roman, mais plusieurs. En fait, le *Si par une nuit d'hiver un voyageur* mis en abyme est présenté comme un roman sans auteur ou ouvrage collectif...

Rappelons l'histoire. *Si par une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino raconte les aventures d'un Lecteur qui achète un roman intitulé *Si par une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino. Au départ, le livre du lecteur (réel) et du Lecteur (fictif) semblent les mêmes. Mais, à cause d'un problème d'impression, le livre du Lecteur (fictif) est « défectueux ». Il s'agit en fait du roman d'un Polonais, Tadzio Bazakbal, qui s'intitule *En s'éloignant de Malbork*.

De retour chez le libraire pour faire remplacer son livre, Le Lecteur, qui se révèle être le personnage principal du roman, rencontre une Lectrice, qui veut également échanger son livre défectueux. Tous les deux recevront une nouvelle copie, mais qui n'est pas encore le livre qu'ils souhaitent lire... Ainsi, le roman nous entraînera, d'une part, dans les aventures du Lecteur et de la Lectrice qui tenteront de terminer le livre qu'ils viennent de commencer et, d'autre part, dans les débuts d'histoires interrompues qui se révéleront écrites par des auteurs de nationalités différentes.

Le lecteur réel comprendra à la fin du roman que « cette suite de débuts d'histoires interrompues », forme, par hasard, un tout qui s'intitule : *Si par une nuit d'hiver un voyageur, en s'éloignant de Malbork, penché au bord de la côte escarpée, sans craindre le vertige et le vent, regarde en bas dans l'épaisseur des ombres, dans un réseau de lignes entrelacées, dans un réseau de lignes entrecroisées sur le tapis de*

⁶ Calvino, Italo, *La machine littérature*, p. 92.

*feuilles éclairées par la lune autour d'une fosse vide – Quelle histoire attend là-bas sa fin?*⁷ Ces chapitres sont écrits par des auteurs différents et de nationalités différentes. En plus du Polonais Tadzio Bazakbal, il y a Ukko Ahti, un Cimmérien; Vorts Viljandi, un Cimbre, Bertrand Vandervelde, un Belge; Silas Flannery, un Irlandais; Takakumi Ikoka, un Japonais; ainsi que Calixto Bandera et Anatoly Anatoline. Ainsi, le roman *Si par une nuit d'hiver un voyageur* du Lecteur (fictif) serait un roman sans auteur, ou ouvrage collectif.

Comment se fait-il que plusieurs auteurs aient écrits, à leur insu, un *Si par une nuit d'hiver un voyageur* collectif? L'une des explications, c'est qu'entre l'auteur et son œuvre, il y a une foule d'intermédiaires qui échappent au contrôle de l'auteur et qui peuvent modifier son texte. Dans le cas qui nous intéresse, si le livre est constitué d'œuvres d'auteurs différents, c'est d'abord dû à une erreur d'impression. C'est du moins ce qu'explique le libraire :

« Dans l'expédition des dernières nouveautés de notre catalogue, une partie du tirage du livre d'Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, est défectueuse et doit être retirée de la circulation. Par suite d'une erreur de brochage, des feuillets du volume susdit ont été mélangés avec ceux d'un autre volume de notre dernière sortie, *En s'éloignant de Malbork*, du Polonais Tadzio Bazakbal. »⁸

Ce n'est pas tout. Parmi les intermédiaires « externes », nous verrons qu'il peut aussi y avoir des intrusions du pouvoir politique qui faussent les données, des problèmes de traduction, ainsi que des impératifs du monde des affaires et de la publicité. Voyons d'abord les problèmes politiques. Parmi les débuts de chapitres interrompus, deux œuvres se trouvent au cœur d'un conflit géopolitique. Un auteur cimmérien aurait commencé un roman lorsque son pays a été annexé, après la

⁷ *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, p. 276.

Seconde Guerre mondiale, à la République populaire cimbirienne. L'origine de son œuvre se trouve contestée par les experts de deux chaires universitaires de littérature.

En effet, pour le professeur Uzzi-Tuzii, spécialiste de littérature cimmérienne *Penché au bord de la côte escarpée* est l'œuvre inachevée du poète cimmérien Ukko Ahti. Pour M. Galligani, professeur de littérature cimbraïque, ce roman « [...] n'est pas inachevé, [...] il n'est pas écrit en cimmérien, mais en cimbre; et le titre est devenu *Sans craindre le vertige et le vent*; enfin l'auteur a signé d'un pseudonyme : Vorts Viljandi. »⁹ Ces affirmations sont réfutées avec véhémence par le professeur Uzzi-Tuzii : « C'est un faux! [...] Un cas notoire de contrefaçon. Il s'agit de matériaux apocryphes, diffusés par les nationalistes cimbres durant une campagne de propagande anticimmérienne qui suivit la Première Guerre mondiale. »¹⁰ Or, pour Galligani, « [...] l'authenticité de ce texte a été définitivement prouvée par la découverte des manuscrits que les Cimmériens avaient cachés »¹¹

Où se situe la vérité? Quelque part entre les rivalités des deux éminents professeurs. C'est du moins ainsi que l'éditeur de ces textes, le Dottore Cavedagna, résume la situation :

« Imaginez un peu la rivalité entre Instituts à l'Université, deux chaires en concurrence, deux professeurs qui ne peuvent pas se voir, comment voulez-vous que Uzzi-Tuzii admette que le chef-d'œuvre de sa langue, il faille aller le lire dans la langue de son collègue! »¹²

⁸ Ibid, p. 31-2.

⁹ Ibid, p. 80.

¹⁰ Idem.

¹¹ Ibid, p.81.

¹² Ibid, p. 107.

Plutôt que de s'intéresser aux œuvres elles-mêmes, ces deux lecteurs « spécialistes » semblent surtout intéressés à trouver ce qui confirme leurs propres convictions.

Comme si tout cela n'était pas encore assez compliqué, le « vrai » texte n'existe peut-être plus. D'abord, le roman initial a été modifié, ayant « [...] fait les frais d'une campagne de rectification idéologique [...] »¹³. De plus, le professeur Galligani n'a accès qu'à une traduction allemande, avec ce que cela suppose d'interprétations et d'approximations...

Hermès Marana

Nous l'avons mentionné, entre l'auteur et son œuvre, il peut y avoir des problèmes de traduction, avec les possibilités d'interprétations que cela comporte. Il peut y avoir aussi des traducteurs peu consciencieux, voire même malhonnêtes. Ici, la traduction des textes contestés a été faite par un certain Hermès Marana, qui ignorait la langue cimbrique et a plutôt traduit un autre roman, raconte son éditeur, le Dottore Cavedagna : « [...] c'était un roman traduit du français, d'un auteur belge peu connu, Bertrand Vandervelde, intitulé... [...] *Regarde en bas dans l'épaisseur des ombres.* »¹⁴ Le traducteur aurait même répété le procédé plusieurs fois : « Hermès Marana a traduit ce petit roman de quatre sous mot à mot, en le faisant passer pour cimmérien, pour cimbrique, pour polonais... »¹⁵

¹³ Ibid, p. 82.

¹⁴ Ibid p. 109.

¹⁵ Idem.

Marana ne se défend qu'à moitié des accusations de mystification de son éditeur. Il admet avoir falsifié les livres qu'il avait prétendu traduire. Mais il se justifie en problématisant le rapport entre l'auteur et son œuvre. D'abord, qu'est-ce qu'un auteur? Et comment l'histoire retiendra-t-elle son nom et son œuvre? :

« Qu'importe le nom de l'auteur en couverture? Transportons-nous en pensée d'ici à trois mille ans. Dieu sait quels livres de notre époque auront survécu, et de quels auteurs on se rappellera encore le nom. Certains livres seront restés célèbres mais on les considérera comme des œuvres anonymes, comme l'est pour nous l'épopée de Gilgamesh; il y aura des auteurs dont le nom sera demeuré célèbre, mais dont il ne restera aucune œuvre, comme c'est le cas pour Socrate; ou bien tous les livres qui auront survécu seront attribués à un mystérieux auteur unique, comme Homère... »¹⁶

Pour Marana, le lien entre l'auteur et son œuvre est relatif, puisque des œuvres peuvent survivre sans leur auteur et des auteurs peuvent survivre sans leurs œuvres. Sa conception rejoindrait celle du « [...] vieil idéal de la « modernité », selon lequel les écrivains ne devraient être, à la longue qu'un seul, unique Homère aussi illustre qu'anonyme à la fin... »¹⁷, comme le souligne Hector Bianciotti. En fait, c'est comme si le *Si par une nuit d'hiver un voyageur* mis en abyme faisait l'économie du travail du temps, pour devenir, à cause de problèmes d'impression et de brochage, l'œuvre collective de plusieurs auteurs ...

Hermès Marana en vient presque à convaincre son éditeur. En effet, si pour Cavedagna, Marana est tantôt un plagieur, tantôt, il le comprend : « Le pire, c'est qu'il pourrait bien avoir raison... »¹⁸ Pourtant, à première vue, la conception de l'auteur de Cavedagna semble diamétralement opposée à de celle de son traducteur-faussaire. Pour lui les « vrais livres » sont « les messagers d'autres mondes », et « les

¹⁶ Idem.

¹⁷ Bianciotti, Hector, « Le voyageur du bout des songes », Le Monde, 13 avril 2001, p. 3.

auteurs véritables » ne sont « qu'un nom sur une couverture »¹⁹. Il rejoint ainsi la notion de l'Auteur comme dépositaire du sens unique de l'œuvre que Barthes veut répudier. Comment son point de vue peut-il donc rejoindre celui de son traducteur?

C'est peut être Calvino lui-même, dans *La Machine littérature*, qui nous donne une partie de la réponse. Dans chaque œuvre écrite par un auteur, n'y a-t-il pas une part inconsciente qui relève de la collectivité?

« [...] nous ne pouvons plus oublier que ce que les livres communiquent reste parfois inconscient à l'auteur même, que ce que les livres disent est parfois différent de ce qu'ils proposaient de dire; que, dans tout livre, si une part relève de l'auteur, une autre part est œuvre anonyme et collective. »²⁰

Le « Père des Récits »

Mais il y a plus. Le « vrai » auteur, selon Cavedagna, ne serait-il qu'un scribe, qui transcrit des idées provenant d'un au-delà dont il ne connaîtrait pas lui-même la source? Son point de vue rejoindrait ainsi celui qui est révélé par la légende du « Père des Récits ». Paradoxalement, c'est de son traducteur-falsificateur Hermès Marana qu'il en apprend l'existence. Ce « Père des Récits », un vieil Indien aveugle et analphabète, serait

« [...] la source universelle de la matière narrative, le magna primordial d'où partent les manifestations individuelles de chacun de ceux qu'on nomme écrivains [...] selon d'autres encore, il serait la réincarnation d'Homère, de l'auteur des *Mille et Une Nuits*, de celui du *Popol Vuh*, d'Alexandre Dumas aussi et de Joyce[...] »²¹

¹⁸ *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, p. 109.

¹⁹ Ibid, p. 110.

²⁰ *La Machine littérature*, p. 83.

²¹ *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, p. 127.

En fait, le « Père des Récits » serait l'Auteur unique, celui qui insufflerait les écrivains (ceux dont les noms apparaissent sur la jaquette des livres) de tous les temps. Il serait ainsi la source du livre sans auteur ou plutôt, du Livre, celui qui révèle une parole sacrée. Et les écrivains, ceux qui écrivent les mots sur le papier, seraient des scribes, des « graphomanes », qui reproduisent ce qu'une source, provenant d'un espace intemporel, leur dicte.

Le rôle du « Père des Récits » serait semblable à celui de la voix divine ayant inspiré Mahomet pour le Coran. « Le texte sacré dont on connaît le mieux dans quelles conditions il a été écrit, c'est le Coran. [...] les intermédiaires étaient au moins deux : Mahomet écoutait la parole d'Allah et la dictait à son tour à ses scribes. »²² Selon Silas Flannery, l'un des auteurs du *Si par une nuit d'hiver un voyageur* mis en abyme, Mahomet avait pour fonction de formuler en mots les idées transmis par Allah. Ainsi, à son avis, la colère du scribe, lorsque Mahomet a accepté une de ses formulations, était injustifiée :

« Il se trompait. L'organisation de la phrase, c'était [...] une responsabilité qui lui incombait; c'était à lui de tenir compte de la cohérence interne de la langue écrite, [...] pour y accueillir la fluidité d'une pensée qui s'écoule en dehors de toute langue avant de se faire parole[...] »²³

Le roman *Si par une nuit d'hiver un voyageur* mis en abyme serait-il dicté par un « Père des Récits »? On pourrait le croire. En effet, l'auteur implicite semble parfois transcrire des idées qui proviendraient d'un au-delà. Et plutôt que de leur trouver une formulation précise, comme Mahomet l'a fait pour le Coran, il se contente souvent d'évoquer ce que le roman devrait représenter: « Le roman

²² Ibid, p. 194.

²³ Idem.

commence dans une gare de chemin de fer[...]»²⁴ « Le roman rapporte ici des lambeaux de conversation qui ne semblent avoir d'autre fonction que de représenter la vie quotidienne dans une ville de province. »²⁵ « Viennent ici quelques paragraphes remplis de noms de généraux et de députés, [...] le tout coupé de notations météorologiques : averses, gelées blanches [...] »²⁶ « La première sensation que devrait transmettre ce livre [...] »²⁷ « Le récit devrait ici montrer mon âme secouée comme par un ouragan [...] »²⁸ On pourrait multiplier les exemples à l'infini.

L'auteur implicite devient ici le scribe d'un « vrai » roman, c'est-à-dire d'un texte insufflé par un « Père des Récits ». Mais plutôt que de tout traduire en mots, comme Mahomet pour le Coran, l'auteur-scribe se contenterait souvent d'évoquer les idées qui lui sont transmises d'un au-delà.

Silas Flannery

L'Irlandais Silas Flannery est l'un des écrivains ayant composé les œuvres du *Si par une nuit d'hiver un voyageur* mis en abyme. Ses textes auraient-ils été inspirés par un « Père des Récits » ? On pourrait le croire. Dans son journal, Flannery affirme ne pas reconnaître les textes qu'il a pourtant écrit : « [...] il m'arrive souvent de ne plus reconnaître mes manuscrits, comme si j'avais oublié ce que j'ai écrit, ou comme si d'un jour à l'autre j'avais moi-même changé au point de ne plus me reconnaître

²⁴ Ibid, p. 15.

²⁵ Ibid, p. 22.

²⁶ Ibid, p. 92.

²⁷ Ibid, p. 143.

²⁸ Ibid, p. 245.

dans mon moi de la veille. »²⁹ Il ne s'identifie pas non plus à la personne dont le nom apparaît sur la jaquette de ses livres : « [...] je ne peux pas savoir ce qu'a écrit ce moi que je n'ai jamais réussi et que je ne réussirai jamais à être. »³⁰ Flannery a l'impression que ses œuvres ont été écrites à travers lui, mais à son insu : « Pourrai-je jamais dire « aujourd'hui ça écrit? » [...] à travers moi s'exprime quelque chose de moins limité que l'individualité d'un homme au singulier. »³¹ Dans son cas, plutôt qu'un « Père des Récits », la source d'inspiration serait plutôt des... extra-terrestres!

« Les extra-terrestres ne peuvent pas dire les choses directement. Ils doivent s'exprimer sur un mode indirect, figuré; par exemple, à travers des histoires [...]. Lui, ne devrait même pas s'en apercevoir. Il croirait qu'il écrit suivant son inspiration : et au contraire, ce serait un message venu de l'espace sur les ondes captées par son cerveau qui s'infiltrerait dans ce qu'il écrit. »³²

Et pourtant, on peut se demander si les livres de Silas Flannery sont de « vraies » œuvres, c'est-à-dire inspirées par une voix de l'au-delà. Car l'authenticité de ses textes, comme les œuvres cimbro-cimmériennes, est contestée. C'est qu'encore une fois, le traducteur n'est nul autre que l'inquiétant Hermès Marana. En écrivant ses œuvres, Silas Flannery aurait-il eu une panne d'inspiration que Marana aurait comblé en utilisant un expédient? : « Une équipe de nègres, experts dans l'art d'imiter le style du maître [...] se tient prête à [...] compléter les textes à demi rédigés, de façon telle qu'aucun lecteur ne puisse distinguer les parties dues à une main de celles qui sont dues à une autre... »³³

²⁹ Ibid, p. 198.

³⁰ Ibid, p. 182.

³¹ Ibid, p. 188.

³² Ibid, p. 196.

³³ Ibid, p. 131.

C'est qu'à l'opposé des « vraies » œuvres, inspirées par le « Père des Récits », il existe de « faux » livres, produits par l'Organisation du Pouvoir Apocryphe (OPA), qu'Hèrmes Marana a fondé. Plutôt que par une inspiration divine, l'OPA (ou OEPLHW : Organisation pour la Production Électronique d'Œuvres Littéraires Homogénéisées) compose des œuvres en utilisant toutes sortes de moyens mécaniques, comme un « élaborateur » de romans.

De plus, l'OPA s'accommode bien des ambitions politiques des puissants du monde. Marana ne conclut-il pas une entente avec un dictateur, s'engageant « [...] à lui écrire un roman dynastique susceptible de justifier, avec ses ambitions impériales, son couronnement et ses visées annexionnistes sur les territoires voisins. »?³⁴

L'OPA se plie également volontiers aux impératifs du monde des affaires et de la publicité. En effet : « La société anonyme qui exploite l'immense production verbale de frissons, de crimes et d'étreintes du vieil auteur, a la structure d'une efficace banque d'affaires. »³⁵ Et chez Flannery, on constate que la publicité peut parfois déterminer les faits et gestes de certains personnages. Or, une œuvre peut-elle révéler une parole sacrée lorsque « [...] des contrats passés par l'intermédiaire d'agences de publicité spécialisées ont déjà spécifié la marque des liqueurs que boivent les personnages, les localités touristiques qu'ils fréquentent [...] »?³⁶ Hermès Marana n'hésite pas à suggérer à son auteur

« [...] comme cadre pour les épisodes culminants de son prochain roman, *Dans un réseau de lignes entrelacées*, une île de l'océan Indien [...] la proposition était faite une nom d'une entreprise milanaise d'investissements immobiliers, en vue du lancement d'un lotissement sur

³⁴ Ibid, p. 130.

³⁵ Ibid, p. 131.

³⁶ Idem.

l'île, avec village et bungalows vendus à tempérament et par correspondance. »³⁷

Silas Flannery se soumet parfois de bonne grâce à ce jeu : « [...] l'écrivain irlandais s'estime prêt à accepter un contrat avec les entreprises qui souhaitent voir figurer dans le roman leurs marques de whisky ou de champagne [...] »³⁸ Il faut dire que Flannery se sent si étranger à son œuvre qu'il ne s'émeut pas lorsqu'il apprend qu'il existe de faux romans signés de son nom en circulation. De toute façon, qu'est-ce que signifie être auteur ? « Les seuls livres que je reconnais comme miens sont ceux qui me restent à écrire. »³⁹

Flannery, qui ne réussit à s'identifier ni à son œuvre, ni à la personne dont le nom apparaît sur la jaquette du livre, poursuit un important objectif en écrivant : conquérir la Lectrice, celle dont la lecture est « naturelle, innocente, primitive ». Ludmilla se moque bien des conflits cimbro-cimmériens et du nom de l'auteur sur la jaquette du livre. Son seul intérêt est de lire de bonnes histoires : « Pour cette femme, lire veut dire se dépouiller de toute intention et parti pris, afin d'être prête à accueillir une voix qui se fait entendre au moment où on s'y attend le moins, une voix qui vient d'on ne sait où, d'au-delà du livre, de l'auteur [...] »⁴⁰ Elle habite un paradis de la lecture, là où les auteurs font des livres « comme un pommier fait des pommes ». ⁴¹ Elle conçoit l'Auteur comme le dépositaire du sens unique de l'œuvre que Barthes veut répudier, soit : « [...] quelqu'un qui garantit la vérité de ce monde de fantasmes

³⁷ Ibid, p. 133.

³⁸ Ibid, p. 136.

³⁹ Ibid, p. 209.

⁴⁰ Ibid, p. 256.

⁴¹ Ibid, p. 202.

et de fictions, par le seul fait qu'il y a investi sa vérité propre [...] »⁴² Ludmilla se situe donc à l'opposée de la lectrice « universitaire », « savante », qui lit les livres pour les étudier, y trouver ce qu'elle veut y trouver, comme sa sœur, Lotaria, dont personne ne souhaite être lu.

Flannery cherche ainsi à se constituer narcissiquement en conquérant celle pour qui l'auteur est parole et présence pleines. Il n'est pas le seul à convoiter l'amour de la LECTRICE. En fait, tous les auteurs du *Si par une nuit d'hiver un voyageur mis en abyme* cherchent à gagner le cœur de la même femme. Par exemple, dans un projet de roman de Flannery (une mise en abyme au second degré), deux écrivains, l'un productif, l'autre tourmenté, se jalourent mutuellement parce qu'ils partagent le même idéal : celui d'être lu avec intérêt par la LECTRICE.

« Le plus grand désir de l'écrivain tourmenté serait d'être lu comme lit la jeune femme. Il se met à écrire un roman écrit comme il pense que l'écrirait l'écrivain productif. Cependant, le plus grand désir de l'écrivain productif serait d'être lu comme lit la jeune femme; il se met à écrire un roman écrit comme il pense que l'écrirait l'écrivain tourmenté. »⁴³

À leur insu, les deux auteurs ont écrit le même livre : « Mais [...] vous m'avez donné deux exemplaires du même roman! »,⁴⁴ s'exclame la jeune femme lorsqu'elle reçoit les deux manuscrits.

Comme ses personnages, pour gagner le cœur de la LECTRICE, Flannery écrit ce qu'elle veut lire. Pour y arriver, il l'observe avec une longue-vue. « Je lis sur son visage ce qu'elle désire lire : c'est cela que j'écris fidèlement [...] »⁴⁵ Malgré tous ses

⁴² Ibid, p. 170.

⁴³ Ibid, p. 186.

⁴⁴ Ibid, p. 187.

⁴⁵ Ibid, p. 137.

efforts, il ne réussira pas à la conquérir : « Pour cette femme, je ne suis rien d'autre qu'une énergie graphique impersonnelle [...] »⁴⁶ En effet, pour Ludmilla les auteurs ne sont qu'un nom sur la jaquette, ils « ne s'incarnent jamais dans des individus en chair et en os, ils n'existent que pour la page publié, vivants ou morts, ils sont là... »⁴⁷ Elle s'intéresse aux histoires, pas aux auteurs en chair et en os. « ... vous êtes une personne absolument quelconque, ainsi que je m'y attendais justement »⁴⁸. Elle s'éloigne même de l'auteur physique si celui-ci l'empêche de lire. Pour elle, il y a d'un côté les lecteurs, de l'autre, les auteurs et cette frontière ne peut jamais être traversée : « [...] d'un côté, ceux qui font les livres; de l'autre, ceux qui les lisent. Je veux continuer à faire partie de ceux qui lisent. »⁴⁹

Constatant qu'il ne parvient pas à obtenir les faveurs de la Lectrice, Flannery devient jaloux de lui-même. Le clivage entre l'écrivain « en chair et en os » et celui dont le nom apparaît sur la jaquette du livre atteint son paroxysme. Dans son journal, il écrit :

« Là-dessus, une violente jalousie m'envahit : jaloux non pas des autres, mais de ce moi d'encre, de points et de virgules, qui a écrit les romans que je n'écirai plus, de l'auteur qui continue à pénétrer dans l'intimité de cette jeune femme, alors que moi, le moi d'ici et de maintenant, avec mon énergie physique [...], je suis séparé d'elle par la distance immense d'un clavier de machine à écrire et d'une feuille blanche sur le chariot. »⁵⁰

Le lecteur-auteur

⁴⁶ Ibid, p. 203.

⁴⁷ Ibid, p. 170.

⁴⁸ Ibid, p. 203.

⁴⁹ Ibid, p. 101.

⁵⁰ Ibid, p. 204.

Comme Flannery, Hermès Marana veut lui aussi écrire le roman idéal, soit celui qui correspondrait au désir de la Lectrice. Ce serait d'ailleurs la raison pour laquelle il aurait mis sur pied la gigantesque opération de l'Organisation du Pouvoir Apocryphe. Pour y arriver, il tente, d'une part, de s'appropriier l'œuvre parfaite, qui est toujours celle que la lectrice est en train de lire : « [...] je dois convaincre les pirates de l'APO que le livre pour lequel il valait la peine de monter toute cette opération risquée, ce n'est pas celui qu'ils ont pris mais celui qu'elle est en train de lire... »⁵¹

D'autre part, Marana veut créer lui-même l'œuvre idéale, celle qui coïnciderait à ce que la Lectrice veut lire. Pour y arriver, il attache une lectrice à un fauteuil et relie son cerveau à des fils encéphalographiques, afin de mesurer son intérêt pour la lecture de son livre. Cette lectrice est ainsi « [...] soumise sans interruption à la lecture de romans, [...] sortis de l'élaborateur. Si l'attention se maintient [...] le produit est bon, et peut être lancé sur le marché; si l'attention, au contraire, ralentit et s'affaiblit, la combinaison est rejetée [...] »⁵² Toutefois, la tentative de Marana de produire l'œuvre parfaite échoue lamentablement. « Il ne sort plus de là un roman qui se tienne. Ou bien c'est le programme qui doit être revu, ou bien c'est la lectrice qu'il faut tenir pour hors d'usage. »⁵³

Les auteurs semblent tellement au service de la Lectrice que plusieurs critiques se sont demandés si cette dernière ne serait pas l'auteur véritable du roman : « Clearly, the writer-figure in this work is portrayed as being at the mercy of readers who

⁵¹ Ibid, p. 138.

⁵² Ibid, p. 138-9.

⁵³ Ibid, p. 139.

demand, among other things, timely closure and compelling narratives. »⁵⁴, souligne Mary Jo Muratore. Plusieurs articles consacrés à *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (Watt, Salvatori, Klemp, Orr;) soulignent cet aspect du roman. Il suffit, en effet, que la Lectrice évoque ce qu'elle aimerait lire pour que le texte apparaisse dans le chapitre suivant. Comme Kathryn Hume l'avait remarqué « 'Without fear of wind or vertigo' is practically brought into being by her craving »⁵⁵. On peut en effet le constater :

« Le livre que j'aimerais lire maintenant, c'est un roman où l'on entendrait l'histoire en train d'advenir comme un tonnerre encore confus, l'Histoire avec un grand H mêlée au destin des personnages, un roman qui donnerait l'impression qu'on est en train de vivre un bouleversement qui n'a pas encore de forme ni de nom... »⁵⁶.

Or, dans le chapitre suivant, intitulé *Sans craindre le vertige et le vent*, un narrateur et ses deux amis se trouvent au cœur d'une révolution, dans une ville sous occupation militaire...

Ce n'est pas le seul exemple. Marilyn Orr l'a souligné : « [...] the *incipits* begin to be designed specifically according to her expressed formulation of « the book I would like to read now... » as it develops from chapter to chapter. »⁵⁷ En effet, un peu plus loin, la Lectrice affirme : « Le roman que j'ai le plus envie de lire en ce moment, [...] c'est celui qui tiendrait toute sa force motrice de la seule volonté de raconter, d'accumuler histoire sur histoire, sans prétendre imposer une vision du

⁵⁴ Muratore, Mary Jo, « The Reader Defied : Text as Adversary in Calvino's *Se una notte d'inverno un viaggiatore* », *Quaderni d'italianistica*, vol. XV, no 1-2, 1994, p. 114.

⁵⁵ Hume, Kathryn, « Calvino's Framed Narrations : Writers, Readers, and Reality », *The Review of Contemporary Fiction*, vol. 6, no. 2, été 1986, p. 78.

⁵⁶ *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, p. 80.

⁵⁷ Orr, Marilyn, « Beginning in the Middle : The Story of Reading in Calvino's *If on a winter's night a traveller* », *Papers on Language and Literature*, vol. 21, no. 2, printemps 85, p. 211.

monde [...] »⁵⁸. Le chapitre suivant, *Regarde en bas dans l'épaisseur des ombres*, amorce le début d'une suite d'histoires interrompues, à cause d'un problème de traduction... Ce qui constitue une mise en abyme du *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, lui-même mis en abyme.

Ce roman a - bien sûr! - été traduit par Hermès Marana. Cette fois, s'il est interrompu, c'est à la demande d'un sultan, à l'intention de sa jeune épouse. C'est que ce souverain, qui craignait un complot révolutionnaire, ne voulait pas que la sultane puisse lire les romans occidentaux dans leurs langues originales, de peur qu'ils ne contiennent un message caché.

« [...] Marana a proposé au sultan un stratagème inspiré de la tradition littéraire de l'Orient : il interrompra sa traduction au moment le plus passionnant, et commencera à traduire un autre roman, en l'insérant dans le premier par quelque expédient rudimentaire [...] »⁵⁹

Ce roman mis en abyme au second degré est donc aussi en rapport d'intertextualité avec les *Mille et Une Nuits*, soit un ouvrage collectif que le *Si par une nuit d'hiver un voyageur* mis en abyme prétend justement être.⁶⁰

⁵⁸ *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, p. 100.

⁵⁹ Ibid, p. 135.

⁶⁰ Il n'y a pas que la Lectrice, mais aussi, le Lecteur, qui commande la suite du texte à l'auteur. Ainsi, dans le chapitre *En s'éloignant de Malbork*, l'auteur implicite déplore que les attentes du lecteur le contraignent dans la suite de l'écriture du roman. En effet, au sujet d'un personnage désigné comme tenant un couteau à beurre entre les mains : « [...] comme si tu te préparais, Lecteur, chaque fois que le personnage reviendra dans le cours du roman à t'exclamer : « Ah! C'est l'homme au couteau à beurre! », obligeant ainsi l'auteur à lui attribuer des actes et des aventures en rapport avec ce couteau initial. » (Ibid, p. 40-1) De plus, l'écrivain ne pourrait-il pas être décrit comme un lecteur en puissance? On pourrait ainsi dire que ce dernier écrit le roman qu'il aimerait lire plus tard : « [...] on se jette dans l'écriture parce qu'on devance le bonheur de la lecture à venir [...] » (Ibid, p. 189)

Patricia Waugh y voit une destruction de la distance entre le lecteur et l'auteur. « By breaking the conventions that separate authors from implied authors from narrators from implied readers from readers, the novel reminds us (who are « we »?) that « authors » do not simply « invent » novels. « Authors » work through linguistic, artistic and cultural conventions. They are themselves « invented » by readers who are « authors » working through linguistic, artistic and cultural conventions, and so on. » (*Metafiction*, 134) C'est d'ailleurs ce qui l'amène à affirmer que le *Si par une nuit d'hiver un voyageur* réalise la mort de l'Auteur afin de permettre l'émergence du lecteur.

En fait, si le *Si par une nuit d'hiver un voyageur* mis en abyme est constitué de débuts d'histoires interrompues, ce n'est pas à cause d'une erreur d'impression, comme le croyait le libraire, mais à cause d'une tentative délibérée de Marana de brouiller les cartes. « À la place du voyant indien qui racontait tous les romans du monde, te voici devant un roman-piège préparé par un traducteur déloyal, avec des débuts de romans qui restent en suspens... »⁶¹

L'objectif de Marana? Détruire la figure de l'Auteur comme parole et présence pleines.

« Comment faire pour mettre en déroute, non pas les auteurs, mais la fonction de l'auteur, l'idée que derrière chaque livre il y a quelqu'un qui garantit la vérité de ce monde de fantasmes et de fictions, par le seul fait qu'il y a investi sa vérité propre, qu'il s'est lui-même identifié avec cette construction de mots? »⁶²

Pour Marana, la vérité de la littérature se trouve dans sa fausseté, au second degré. D'abord, « [...] l'auteur d'un livre n'est jamais qu'un personnage fictif que l'auteur réel invente pour en fait l'auteur de ses fictions. »⁶³ Et le faux d'un faux constitue la seule vérité. « [...] la littérature ne vaut que par son pouvoir de mystification, et ne trouve que dans la mystification sa vérité : un faux, en tant que mystification d'une mystification, est en somme une vérité à la puissance deux. »⁶⁴ Ironiquement, c'est le faux interprète qui explique au lecteur la vérité. Marana « [...] voulait montrer à la femme que, derrière la page écrite, il y a le néant, que le monde n'existe que comme artifice, fiction, malentendu, mensonge. »⁶⁵

⁶¹ *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, p. 135-6.

⁶² Ibid, p. 170.

⁶³ Ibid, p. 192.

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ Ibid, p. 256.

C'est que comme tous les autres auteurs du roman, Marana veut conquérir le cœur de la Lectrice : « [...] tu finiras par comprendre un peu mieux les machinations du traducteur : le ressort qui les a déclenchées, c'est la jalousie pour ce rival invisible [...], la voix silencieuse qu'elle entend dans les livres [...] »⁶⁶ En détruisant la figure de l'Auteur comme présence pleine, Marana ne se sentirait plus abandonné par la Lectrice :

« [...] si une incertitude systématique sur l'identité de qui écrit empêchait le lecteur de s'abandonner avec confiance [...] là où le rapport s'établit entre le lecteur et le texte, quelque chose aurait changé pour toujours. Alors Marana ne se sentirait plus abandonné par Ludmilla lorsqu'elle s'absorberait dans sa lecture; entre le livre et elle [...] et lui, qui s'identifierait avec chacune des mystifications, aurait affirmé sa présence. »⁶⁷

La tentative de mise à mort de l'Auteur est faite de façon explicite. Agissant comme le serpent originel, Marana veut arracher la Lectrice du « paradis de la lecture », ce lieu où l'Auteur constitue le dépositaire du sens unique de l'œuvre : « Tu vois en Hermès Marana un serpent venu pervertir de ses maléfices le paradis de la lecture... »⁶⁸

Le narrateur-auteur

Les auteurs du *Si par une nuit d'hiver un voyageur* mis en abyme ne parviennent pas à gagner l'amour de la lectrice. Leur rival le plus menaçant n'est-il pas le Lecteur? En fait, pour ce dernier, la quête du livre n'est qu'un prétexte pour séduire la

⁶⁶ Ibid, p. 170.

⁶⁷ Idem.

⁶⁸ Ibid, p. 135.

Lectrice. « La poursuite du livre interrompu [...] n'est donc rien d'autre que la recherche de Ludmilla [...] »⁶⁹

Il faut dire que le Lecteur constitue un double, non seulement de l'auteur, mais aussi du narrateur. En effet, ainsi s'adresse le narrateur au Lecteur : « Voici ton attention de lecteur toute entière tournée vers cette femme, il y a déjà quelques pages que tu lui tournes autour, que moi aussi (ou plutôt l'auteur) je tourne autour de cette présence féminine [...] »⁷⁰

À peu près tout ce que l'on sait du Lecteur, du narrateur et de l'auteur, c'est qu'ils s'identifient au « moi », soit au héros du roman :

« [...] mon nom est « moi », tu ne sais rien d'autre de moi, mais cela suffit pour te donner le désir d'investir dans ce moi inconnu quelque chose de toi. Exactement comme l'auteur, [...] du seul fait qu'il écrit ce mot « moi », est tenté de mettre dans ce « moi » un peu de lui-même, un peu de ce qu'il sent ou de ce qu'il croit sentir. Rien de plus facile que de s'identifier à moi [...] »⁷¹.

Le point commun à ce « moi » auquel s'identifient le narrateur, le Lecteur et l'auteur est la quête de la Lectrice, qui agit comme un point invisible vers lequel tous convergent. Le Lecteur, le narrateur et l'auteur ne sont pas les seuls personnages du roman à constituer des doubles les uns des autres. En effet, toutes les lectrices « naïves » sont des doubles de Ludmilla : « Tu ne peux éviter de donner à la lectrice sans visage qu'évoque Marana l'apparence de la Lectrice que tu connais, déjà tu vois

⁶⁹ Ibid, p. 162.

⁷⁰ Ibid, p. 24.

L'utilisation de doubles dans les romans métafictionnels est courante, comme le note Robert Alter dans *Partial Magic* : « The proliferation of doubles in this first model of the novel as self-conscious genre can also be explained in another way. A double, of course, is a reflection or imitation, and often a covertly parodistic imitation that exposes hidden aspects of the original. [...] A mode of fiction, therefore, focused on the nature of imitation and its aesthetic or ontological implications may well find doubles to be of great utility. » (Alter, Robert, *Partial Magic, The Novel as a Self-conscious Genre*, Berkeley : University of California Press, 1975, p. 23)

Ludmilla [...] »⁷², ou encore : « [...] même si elles sont plusieurs, tu leur attribue à toutes les traits de Ludmilla... »⁷³ De son côté, Lotaria, la lectrice « universitaire » est à la fois l'image « spéculairement inversée »⁷⁴ de Ludmilla et le double de toutes les lectrices « savantes », comme Corinne : « Est-ce une fausse Corinne ou une fausse Lotaria? La seule chose dont tu sois sûr, c'est que sa fonction dans ton histoire est bien celle de Lotaria [...] »⁷⁵.

Si les personnages sont autant de doubles les uns des autres, peut-on considérer que le narrateur constitue l'auteur du roman, comme le suppose Patricia Waugh? : « It is suggested that the narrator, the traveler, is an « I » who is possibly the « I » of the author addressing his readers. (« by the very fact of writing « I » the authors feels driven to put into this « I » a bit of himself [...] »)⁷⁶

Avant de répondre, on peut d'abord souligner que les débuts de chapitres écrits par des auteurs de nationalités différentes sont tous racontés au « je » par un narrateur, qui est aussi un personnage du roman : « L'homme qui va et vient entre le bar et la cabine téléphonique, c'est moi. »⁷⁷ Mais ce narrateur, qui s'adresse parfois directement au lecteur, ne prétend pas être l'auteur du roman. Au contraire, il dévoile et commente les procédés narratifs de ce dernier : « Fais attention : c'est sûrement une technique pour t'impliquer petit à petit dans l'histoire et t'y entraîner sans que tu t'en rendes compte. Un piège. Ou peut-être l'auteur est-il encore indécis [...] »⁷⁸

⁷¹ Ibid, p. 19

⁷² Ibid, p. 136.

⁷³ Ibid, p. 139.

⁷⁴ Ibid, p. 230.

⁷⁵ Ibid, p. 231.

⁷⁶ *Metafiction*, p. 134.

⁷⁷ *Si par une d'hiver un voyageur*, p. 16.

⁷⁸ Ibid, p. 17.

Et pourtant, si le narrateur semble parfois rapporter une histoire racontée par un autre que lui, il arrive aussi qu'au contraire, ce soit l'auteur qui semble transcrire les paroles du narrateur : « C'est ce que je dis ou plutôt, on ne sait pas si je le dis vraiment, ou si je me contente de vouloir le dire, ou si l'auteur interprète de la sorte les bribes de phrase que je marmonne. »⁷⁹. Le narrateur, en tant que personnage, serait-il celui qui dicte l'histoire à l'auteur? On pourrait alors voir en lui l'auteur véritable du roman...

En fait, la voix de l'auteur se perd dans « les couches successives de subjectivité et de fiction que l'on peut distinguer sous le nom de l'auteur, les divers « je » qui composent le « je » de celui qui écrit »⁸⁰. Comme le remarque Marshall C. Olds, « [...] the author becomes a depersonalized scriptor whose self has been absorbed by a multiplicity of other selves [...] »⁸¹.

C'est aussi la conclusion de Madeleine Sorapure : « [...] Calvino not only puts his name into the text but also multiplies images of himself throughout, thus making it difficult, if not impossible, to determine the single controlling voice of the author. »⁸²

Comme le souligne Patricia Waugh, le concept de la mort de l'Auteur est paradoxal. Plus l'auteur se rend visible, moins il existe... « The more the author appears, the less he or she exists. The more the author flaunts his or her *presence* in the novel, the more noticeable is his or her *absence* outside it. »⁸³

⁷⁹ Ibid, p. 26.

⁸⁰ *La Machine Littérature*, p. 92.

⁸¹ Olds, Marshall C. « Another Book, Another Author : Calvino, Flaubert, Mallarmé, *The Review of Contemporary Fiction*, vol. 6, no. 2, été 1986, p. 120.

⁸² Sorapure, Madeleine, « Being in the midst : Italo Calvino's *If on a winter's night a traveler* », *Modern Fiction Studies*, vol 31, no. 4, 1985, p. 704.

⁸³ *Metafiction*, p. 134.

Le kaléidoscope

L'auteur ne parvenant à constituer son identité ni à travers son œuvre, ni à travers le regard de la Lectrice, sa solution sera-t-elle de projeter son image dans un miroir afin de se représenter? C'est ce qu'entreprendra l'auteur implicite du roman *Dans un réseau de lignes entrecroisés*, une œuvre attribuée à Silas Flannery. Celui-ci veut multiplier les reflets de ses différentes facettes, comme dans un kaléidoscope. « C'est mon image que je veux multiplier. Non point par narcissisme [...] au contraire, pour cacher, au milieu de tous ces doubles illusoires de moi-même, le vrai moi qui les fait se mouvoir. »⁸⁴ L'auteur tente ainsi de s'identifier avec le Tout. « En concentrant les rayons, les miroirs courbes peuvent capter une image du Tout. »⁸⁵

Par le kaléidoscope, l'auteur implicite veut faire apparaître la face cachée de sa personnalité, afin de « [...] contraindre le dieu des ténèbres à se manifester et à superposer son image à celle qui se reflète dans le miroir. »⁸⁶ Il aperçoit alors : « le serpent venu pervertir le paradis de la lecture » ou le Seigneur des Ténèbres, personnifié par Hermès Marana.

L'écrivain inspiré du « Père des Récits » et celui qui travaille pour l'OPA sont-ils les deux faces de la même réalité ? En d'autres termes, Silas Flannery et Hermès Marana constituent-ils les deux facettes du même auteur? On pourrait le croire. Il semble que Flannery n'existe pas. En effet, plusieurs se demandent s'il ne s'agirait pas d'une autre mystification du traducteur, Hermès Marana : « [Le] fécond auteur de best-sellers, dont par ailleurs personne ne saurait exactement où il est, ni

⁸⁴ *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, p. 174.

⁸⁵ Ibid, p. 177.

même s'il existe vraiment... »⁸⁷ Marana se serait-il contenté de terminer les œuvres du « prolifique écrivain irlandais » ou aurait-il même inventé son existence? Une chose est sûre, le lecteur réel ne le connaît qu'à travers ses romans et son journal, révélés par... Hermès Marana. Dans son journal, Flannery affirme d'ailleurs vouloir s'associer à Marana. Convaincu qu'il « n'y a pas de certitudes en dehors de la falsification », Flannery écrit : « Je voudrais retrouver Hermès Marana pour lui proposer de nous associer et d'inonder le monde d'apocryphes. »⁸⁸

Si Flannery et Marana sont les deux facettes du même auteur, peut-on dire que le roman « Père des Récits » constitue l'envers des œuvres écrites par l'OPA? Et le faussaire suprême ne serait-il pas le Père des Récits, une fois capturé par l'OPA? Il semble que oui : « C'est « le Père des Récits » qui nous dicte les livres! [...] Je le tiens et c'est pour nous qu'il travaille! Autre chose qu'une machine électronique, crois-moi! »⁸⁹, s'exclame Marana, triomphant, à ses principaux rivaux. Les « vraies » et les « fausses » œuvres seraient donc les deux faces de la même entité, comme les « vrais » et les « faux » écrivains.

On pourrait dire que le « Père des Récits » et l'OPA du roman de Calvino pourraient être inspirés des travaux de Propp et de Lévi-Strauss, qui travaillaient respectivement sur les fables russes et sur les mythes des Indiens du Brésil. En effet, dans *Cybernétique et fantasmes*, Calvino souligne comment Lévi-Strauss a démontré que les mythes des Indiens du Brésil fonctionnent dans « un système d'opérations logiques entre termes permutables qui peuvent être étudiées par les procédures

⁸⁶ Ibid, p. 178.

⁸⁷ Ibid, p. 131.

⁸⁸ Ibid, p. 206.

⁸⁹ Ibid, 141-2.

mathématiques de l'analyse combinatoire. »⁹⁰ D'un autre côté, les recherches de Propp dévoilaient que toutes les fables « sont comme des variantes d'une même fable et peuvent se décomposer selon un nombre fini de fonctions narratives. »⁹¹ Dans les deux cas, on peut y voir une source inépuisables de récits se réduisant à un ensemble de combinaisons binaires. Ainsi, le « Père des Récits » et l'ordinateur de l'OPA pourraient être les deux faces de la même réalité. D'ailleurs, Calvino se demande un peu plus loin: « posséderons-nous, en confiant à un computer la mission d'en accomplir les opérations, la machine capable de remplacer l'écrivain et le poète? »⁹²

La mort de l'Auteur?

Peut-on dire que *Si par une nuit d'hiver un voyageur* réalise la mort de l'Auteur afin de favoriser l'émergence du lecteur, tel que le conçoit Patricia Waugh? Cette dernière n'est pas la seule à évoquer cette théorie. Comme le souligne Madeleine Sorapure: « Both Italian and American critics have helped to identify part of Calvino's project in *If on a winter's night a traveler* by interpreting the novel as a destruction of the all-powerful Author of traditional fiction [...] »⁹³

Nous avons vu que *Si par une nuit d'hiver un voyageur* peut se résumer en un long exercice de problématisation de la figure de l'Auteur. En effet, qui est-il? Celui dont le nom apparaît sur la jaquette du livre? La réponse n'est pas si simple. On sait, en effet, que ne l'auteur s'identifie pas à ses œuvres. Il ignore d'où lui est venu

⁹⁰ *La Machine Littérature*, p. 17.

⁹¹ Idem.

⁹² Ibid, p. 17

⁹³ « Being in the midst », p. 703

l'inspiration pour des livres qu'il ne saurait plus écrire. S'agirait-il alors d'une voix de l'au-delà? D'extra-terrestres? Ou encore, l'auteur véritable serait-il le désir des lecteurs qui commandent le déroulement du récit? En fait, tout ce que l'on sait, c'est que l'auteur souhaite être lu pour le plaisir de lire des histoires. Et il ne peut s'empêcher de vouloir détruire l'image de sa présence pleine qui lui échappe.

Calvino réalise-t-il ainsi la mort de l'Auteur? Avant de répondre, il faut d'abord constater que *Si par une nuit d'hiver un voyageur* peut être réduit à l'expression la plus simple d'un roman, soit un héros auquel tous s'identifient (bien sûr, le lecteur, mais aussi l'auteur et même... le narrateur!), et une héroïne que le héros tentera de conquérir. Comme dans les histoires les plus traditionnelles, le héros (ici, le Lecteur) réussira à conquérir l'héroïne (la Lectrice). « Autrefois, le récit n'avait que deux façons de finir : une fois leurs épreuves passées, le héros et l'héroïne se mariaient; ou ils mouraient. »⁹⁴ Et *Si par une nuit d'hiver un voyageur* se termine comme un conte de fée : « Puis, avec la soudaineté de l'éclair, tu te décides : tu épouseras Ludmilla. »⁹⁵ Le héros conquiert donc le cœur de l'héroïne. Ils se marieront, et les lecteurs (réels) n'auront plus qu'à supposer qu'ils seront heureux jusqu'à la fin de leurs jours...

À la toute fin du roman, l'auteur (Italo Calvino), est à nouveau situé par rapport à son texte. La dernière phrase est attribuée au Lecteur s'adressant à la Lectrice, sa nouvelle conjointe : « Je suis juste en train de finir *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, d'Italo Calvino »⁹⁶. Cette dernière phrase constitue ainsi (avec le « Tu vas commencer le nouveau roman d'Italo Calvino *Si par une nuit d'hiver un*

⁹⁴ *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, p. 277.

⁹⁵ Idem.

voyageur » initial) l'encadrement de l'œuvre. Après le questionnement et la problématisation de la notion d'auteur, l'ordre est rétabli. Italo Calvino est à nouveau identifié en tant qu'écrivain de son roman. La tentative de la mort de l'Auteur et la création d'une œuvre collective comme les *Mille et Une Nuits* a échoué.

Ainsi, sans réaliser la mort de l'Auteur, le roman réussit à problématiser efficacement cette catégorie. Mais réussit-il à réaliser l'émergence du lecteur? Soulignons d'abord que le Lecteur est en fait le personnage principal du roman. Et comme sur tous les autres personnages, c'est l'auteur qui détient les pleins pouvoirs sur lui. La théorie de Patricia Waugh est d'ailleurs remise en questions par plusieurs critiques. Ian Rankin affirme qu'en dévoilant la frontière entre l'auteur et le lecteur, Calvino rétablit la suprématie de l'auteur :

« Calvino is not about to « die » in order that the real reader may live, as Waugh suggests [...] for he is in no doubt that it is the *author* who is in charge of the literature-making process. [...] Calvino lays bare the relationship between author and reader not to break down the barriers but rather reestablish his own supremacy, the real reader coming to realize his or her role as a willing puppet who will « die » [...] »⁹⁷

Melissa Watts abonde dans le même sens. Elle doute aussi bien de la mort de l'auteur que de la naissance du lecteur. « The less than heroic « birth of the reader » in the *Traveler* gives one cause to wonder about the supposed « death of the author »⁹⁸. Elle poursuit : « Calvino's narrators remind us not only of their

⁹⁶ Ibid, 279.

⁹⁷ Rankin, Ian, « The role of the Reader in Italo Calvino's *If on a winter's night a traveler* », *The Review of Contemporary Fiction*, vol 6. no. 2, été 1986, p. 129.

⁹⁸ Watts, Melissa, « Reinscribing a dead author in *If on a winter's night a traveler*, *Modern Fiction Studies*, vol. 37, no. 4, hiver 1991, p. 711.

fictionalizing but also of the author's control, that he can grant or withhold whatever he likes, even the story. »⁹⁹. Elle fait sienne l'analyse de Rankin :

« However *Traveler* is a thoroughly nontraditional text [...] the reader's free manipulation of this fiction, more effectively than the nineteenth-century omniscient narrator. [...] as Rankin observes, Calvino « lays bare the relationship between author and reader not to break down the barriers but rather to re-establish his own supremacy.. »¹⁰⁰

Rankin et Watt rejoignent ainsi ce que Calvino affirmait lui-même à Francine du Plessix Gray dans le New York Time :

« I constantly play cat and mouse with the reader, letting the reader briefly enjoy the illusion that he's free for a little while, that he's in control. And then I quickly take the rug out from under him; he realizes with a shock that he's *not* in control, that it is always I, Calvino who is in total control of the situation. »¹⁰¹

Nous croyons toutefois que la mort de l'Auteur que Calvino tente, sans succès, est entreprise afin de favoriser l'émergence du Livre, soit le texte sans auteur, plutôt que l'émergence du lecteur. Pour Barthes, il s'agit de la même chose, puisque c'est par la lecture que le livre peut vivre. Nous en convenons, mais là où nous divergeons, c'est plutôt lorsque Patricia Waugh voit dans le *Si par une nuit d'hiver un voyageur* la réalisation de cette théorie. En effet, c'est plutôt le livre sans auteur que le *Si par une nuit d'hiver un voyageur* tente de constituer, un peu comme les *Mille et Une Nuits*, une œuvre créée par des auteurs différents, et dont les noms n'ont pas survécus au temps.

Après la longue quête du livre interrompu, le dernier espoir du Lecteur n'est-il pas de trouver dans la même bibliothèque, les dix romans qui se sont volatilisés? La

⁹⁹ Ibid, 714.

¹⁰⁰ Ibid, 714.

¹⁰¹ Du Plessix Gray, Francine, « Visiting Italo Calvino », New York Times Book Review, 21 juin 1981, p. 1.

découverte qu'il y fait, c'est celle du livre unique, celui qui inclut tous les livres qui ont déjà été écrits et ceux qui restent à écrire. C'est du moins ainsi que les autres lecteurs qu'il y rencontre considèrent les livres :

« Chaque nouveau livre que je lis vient s'insérer dans le livre complexe, unitaire, qui forme la somme de mes lectures [...]. Depuis des années, je fréquente cette bibliothèque [...] et pourtant je pourrais vous démontrer que je n'ai rien fait d'autre que d'avancer dans la lecture d'un livre unique »¹⁰², affirme l'un d'entre eux.

« Pour moi aussi, tous les livres aboutissent à un unique livre »¹⁰³, expose un autre lecteur. Le Lecteur apprend alors que les dix romans dont il a entrepris la lecture n'en forment effectivement qu'un seul, écrit par des auteurs de nationalités différentes...

Dans son journal, Silas Flannery se demande comment écrire ce livre qui résumerait le Tout :

« [...] deux voies se proposent : ou bien écrire un livre qui pourrait être le livre unique, capable de résumer le Tout dans ses pages; ou bien écrire tous les livres, et poursuivre le Tout à travers des image partielles. Le livre unique qui contient le Tout ne pourrait être que le texte sacré, la parole totale révélée. »¹⁰⁴

Le roman qui fait la théorie de la mort de l'Auteur, fait aussi celle de l'émergence du Livre, encore une fois, sans y parvenir. Nous laisserons toutefois le dernier mot à l'auteur, Italo Calvino : « Le rite que nous célébrons en ce moment serait absurde si nous ne pouvions lui donner le sens d'une cérémonie funéraire pour accompagner jusqu'aux Enfers la figure de l'auteur et célébrer l'éternelle résurrection de l'œuvre littéraire[...] »¹⁰⁵

¹⁰² *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, p. 274.

¹⁰³ Idem.

¹⁰⁴ Ibid. p. 194

¹⁰⁵ *La machine littéraire*, p. 20.

Chapitre III

La représentation de l'auteur dans le « Pierre Ménard, auteur du Quichotte »,
de J.-L. Borges.

La nouvelle « Pierre Ménard, auteur du Quichotte » de J.-L. Borges raconte l'histoire d'un écrivain qui aurait entrepris un travail absurde : réécrire une œuvre qui existe déjà, soit le *Don Quichotte* de Cervantès. Contre toute attente, il aurait partiellement réussi cette tâche impossible. C'est du moins ce qu'affirme le narrateur, aussi ami du poète décédé. Dans une notice bibliographique, le narrateur veut répondre à un catalogue « fallacieux » de madame Henri Bachelier, qui contiendrait des « additions » et des « omissions ».

L'entreprise de Pierre Ménard est logiquement impossible. Pourquoi cette histoire insensée fascine-t-elle donc tant?, se demande en substance Michael J. Wreen dans « Don Quixote rides again! » Doit-on n'y voir qu'une simple absurdité, une façon originale de recopier le Quichotte, comme le croit ce dernier?

« [...] to rely, as Menard evidently did, on his memory of that novel in producing his text – for not only had he read Cervantes' book (admittedly, many years past), he had to look at Cervantes' text in order to make sure that his 'rough drafts' were indeed rough drafts (that is, not word-for-word identical with the relevant parts of Cervantes') and thus undoubtedly re-approached his job with some memory of Cervantes' text in mind – to do all of that is just to reproduce Cervantes' text in a very roundabout, strange way. »¹

¹ Wreen, Michael J. « Don Quixote Rides Again! » *Romanic Review*, vol. 86, no. 1, janvier 1995, p. 145-6.

Doit-on plutôt y voir une parodie de la critique littéraire, comme E.R. Monegal, dans *Borges par lui-même*, l'a affirmé : « [...] ce qu'on trouve, c'est la conviction de la vanité et du non-sens de toute critique littéraire »². Il ajoute que la critique devrait s'en tenir strictement à la lecture des textes, sans se référer à leur auteur : « La conclusion pratique à laquelle parvient Borgès n'est cependant pas l'inanité de toute critique, mais bien au contraire, la nécessité pour toute critique de s'en tenir attentivement aux textes eux-mêmes. »³

Nous croyons que ces interprétations ratent leur cible, ce que nous tenterons de démontrer plus loin. À notre avis, il faut plutôt voir dans le Pierre Ménard une tentative de libérer l'œuvre de l'emprise réductrice de son auteur. Nous abondons ainsi dans le sens de Gérard Genette, dans *L'utopie littéraire* :

« [...] pour Borges [...] l'auteur d'une œuvre ne détient et n'exerce sur elle aucun privilège, [...] elle appartient dès sa naissance (et peut-être avant) au domaine public, et ne vit que de ses relations innombrables avec les autres œuvres dans l'espace sans frontières de la lecture »⁴

Silvia G. Dapia abonde dans le même sens, en soulignant le rôle du lecteur :

« [...] Pierre Ménard rejects the thesis of an atemporal, universal, absolute meaning of a literary text and stresses the role of the reader. [...] Menard, by attributing a text to different writers and by placing it in different contexts, opens the way to an *infinite* number of *Quixotes*. »⁵

C'est cette dernière hypothèse que nous tenterons de démontrer. Et nous nous demanderons si le « Pierre Ménard, auteur du Quichotte » réussit là où *Si par une nuit*

² Monegal, E.R., *Borges par lui-même*, Écrivains de toujours, Seuil, 1970, p. 50

³ Ibid, p. 52

⁴ Genette, Gérard, « L'utopie littéraire » *Figures 1*, Seuil, Points, 1966, p. 130

⁵ Dapia, Silvia G., « Pierre Menard in context », *Variaciones Borges, Journal of the Jorge Luis Borges Center for Studies and Documentation*, 1996; 2, p. 100

d'hiver un voyageur de Calvino a échoué, soit la mise à mort de l'Auteur afin de permettre l'émergence du Livre.

Un texte, deux œuvres

Pierre Ménard ne voulait pas recopier le *Quichotte*, mais l'écrire une deuxième fois. « Son admirable ambition était de reproduire quelques pages qui coïncideraient - mot à mot et ligne à ligne - avec celles de Miguel de Cervantès »⁶. Bien que son entreprise soit « *à priori* impossible »⁷, comme don Quichotte, il tente de la réaliser sans hésitation. Pierre Ménard essaie d'abord de changer d'identité, pour prendre celle de Miguel de Cervantès : « Bien connaître l'espagnol, retrouver la foi catholique, guerroyer contre les Maures ou contre le Turc, oublier l'histoire de l'Europe entre les années 1602 et 1918, *être* Miguel de Cervantès. »⁸

On peut y voir une mise en abyme de *Don Quichotte*. En effet, on se rappelle que le roman de Cervantès raconte l'histoire d'un hidalgo qui s'appelait probablement « Quijana » et qui décide de se faire « chevalier errant », comme les personnages des romans d'aventure dont il dévore la lecture. Pour y arriver, Quijana se constitue d'abord une nouvelle identité en s'inventant un nouveau nom, celui de « don Quichotte de la Manche » et en se confectionnant un costume de chevalier errant avec des accessoires trouvés au hasard.

Sommes-nous en présence, comme le croit Françoise Gaillard, dans « La théorie littéraire et sa fiction, lecture d'une nouvelle de J.-L. Borges », « [...] d'un cas de

⁶ Borges, J.-L., « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* », *Fictions*, Gallimard, Folio, 1983, p.69

⁷ Ibid, p. 70.

folie mégalomane accompagnée de confusion d'identité : Pierre Ménard, souffrant sans doute de sa relative obscurité, a fini par se prendre pour le grand Miguel de Cervantès [...] »⁹ Non ! En fait, c'est exactement le contraire, puisqu'il abandonne rapidement ce projet : De tous les moyens impossibles d'accomplir sa tâche, « celui-ci était le moins intéressant » :

« Être au XXe siècle un romancier populaire du XVIIe lui sembla une diminution. Être, en quelque sorte, Cervantès et arriver au Quichotte lui sembla [...] moins intéressant - que continuer à être Pierre Ménard et arriver au Quichotte à travers les expériences de Pierre Ménard. »¹⁰

Pierre Ménard ne prend pas l'identité de Cervantès comme Quijana se fait « Quichotte ». Il veut écrire le Quichotte à partir de ses expériences personnelles. Ménard veut ainsi créer deux auteurs pour une seule œuvre, comme Quichotte a créé deux personnages (Quijana et Quichotte) pour un seul individu.

« (Cette conviction, soit dit en passant, lui fit exclure le prologue autobiographique de la deuxième partie du *Don Quichotte*. Inclure ce prologue c'était créer un autre personnage – Cervantès – mais c'était aussi présenter le Quichotte en fonction de ce personnage et non de Ménard; »¹¹

Ménard ne tente pas non plus d'imiter le style de Cervantès au point de créer une œuvre qui pourrait passer pour avoir été écrite de la main du maître, comme le ferait un faussaire d'œuvres d'art. Quand un faussaire parvient à produire une toile qui imite parfaitement celle d'un grand peintre, celle-ci a une valeur inestimable, jusqu'à ce que l'on découvre la falsification. Le faussaire n'a rien fait d'autre que de

⁸ Idem.

⁹ Gaillard, Françoise, « La théorie littéraire et sa fiction, Lecture d'une nouvelle de J.L. Borges », *Texte*, no. 1, 1982, p. 164.

¹⁰ Pierre Ménard, p. 70.

copier l'œuvre du maître. Là n'est pas l'objectif de Ménard, qui veut produire un Quichotte identique à celui qui a été écrit 300 ans plus tôt. « Il ne voulait pas composer un autre Quichotte - ce qui est facile - mais le Quichotte. »¹²

Selon le narrateur, Pierre Ménard aurait réussi, du moins partiellement, sa folle entreprise. Il aurait effectivement réécrit les chapitres IX et XXXVIII du premier tome de *Don Quichotte*, ainsi qu'une partie du chapitre XXII. Or, en créant le Même, Ménard aurait produit le Nouveau. En effet, selon le narrateur, si Ménard a créé une œuvre « verbalement identique » à celle de Cervantès, les deux textes diffèrent tant par le sens que la forme. D'ailleurs, le passage le plus connu de la nouvelle, celui dont parle presque tous les critiques, est sans doute celui où le narrateur, soulignant deux passages identiques tirés du chapitre IX de *Don Quichotte*, y voit deux sens et deux styles différents : « ...la vérité, dont la mère est l'histoire, émule du temps, dépôt des actions humaines, témoin du passé, exemple du présent, enseignement de l'avenir ». ¹³

Alors que l'affirmation : « La vérité, dont la mère est l'histoire » est « un pur éloge rhétorique de l'histoire »¹⁴ chez Cervantès, elle devient une « idée stupéfiante » sur le sens de la vérité chez Ménard : il « ne définit pas l'histoire comme une recherche de la réalité mais comme son origine »¹⁵, explique le narrateur. Sa démonstration des différences entre les styles de Ménard et de Cervantès est encore plus amusante. En effet, on peut dire qu'écrire à la manière de Cervantès au XXe siècle peut sembler artificiel et dépassé. « Le style archaïsant de Ménard [...] pêche

¹¹ Idem.

¹² Ibid, p. 69.

¹³ Ibid, p. 74.

¹⁴ Idem.

par quelque affectation. Il n'en est pas de même pour son précurseur, qui manie avec aisance l'espagnol courant de son époque. »¹⁶ Les deux œuvres seraient différentes à son avis, puisque leur point de départ, leur auteur, n'est pas le même, trois siècles les séparant l'un de l'autre.

Plusieurs critiques y ont vu une dénonciation de l'insignifiance de la critique littéraire. C'est le point de vue de E. R. Monegal, qui estime que la nouvelle sur Pierre Ménard démontre que la critique littéraire devrait s'en tenir seulement à l'étude des œuvres elles-mêmes.

On pourrait aussi dire que le *Don Quichotte* de Pierre Ménard pose la question du clone. Le double du Quichotte ne donne pas deux Quichottes identiques. En réécrivant le *Don Quichotte* quelque 300 ans après Cervantès, Pierre Ménard compose une œuvre distincte, puisque le contexte historique dans lequel l'œuvre est née est différent. Comme un humain que l'on réussirait à dupliquer parfaitement, les deux individus biologiquement identiques ainsi créés seraient probablement distincts, puisque leur environnement social et culturel, ainsi que leurs expériences de vie, en auraient fait deux personnes différentes. Ainsi, en faisant un clone de *Don Quichotte*, Pierre Ménard crée un texte différent parce qu'il est issu d'une époque différente. Il crée l'Altérité dans la Mêmesité.

Si les deux textes « verbalement identiques » ont été souvent étudiés par la critique, par contre, on a moins souvent souligné le début de la phrase de *Don Quichotte* que la citation de la notice bibliographique dissimule :

« [...] les historiens doivent être véridiques, sans que l'intérêt ni la crainte [...] les fassent écarter du chemin de la vérité, dont la mère est

¹⁵ Idem.

¹⁶ Idem

l'histoire, émule du temps, dépôt des actions humaines, témoin du passé, exemple du présent, enseignement de l'avenir. »¹⁷

« [...] les historiens doivent être véridiques [...] »¹⁸, affirme le narrateur de *Don Quichotte*. On se rappelle que dans le chapitre IX du roman de Cervantès (l'un des chapitres réécrits par Ménard), un narrateur découvre le manuscrit d'un historien arabe, Cid Hamet Ben-Engeli, qui raconte « l'histoire véridique » de don Quichotte : « [...] le Morisque, traduisant aussitôt l'arabe en castillan, me dit qu'il était ainsi conçu : *Histoire de don Quichotte de la Manche, écrite par Cid Hamet Ben-Engeli, historien arabe.* »¹⁹ Pourtant, poursuit le narrateur, l'historien Cid Hamet Ben-Engeli ne dit peut-être pas la vérité, puisqu'il est « [...] de race arabe, et qu'il est fort commun aux gens de cette nation d'être menteurs »²⁰.

C'est aussi à partir des écrits laissés par Ménard que le narrateur tente de reconstituer son œuvre. Il prétend aussi que l'histoire du poète symboliste de Nîmes est véridique. Dans les deux textes fictionnels, un auteur implicite, aussi narrateur du texte, affirme raconter la vie de quelqu'un ayant vraiment existé et ce, à partir d'une recherche textuelle (les écrits de l'historien arabe Cid Hamet Ben-Engeli dans le premier cas; les œuvres et les lettres de Ménard dans le second). Le narrateur du Pierre Ménard est-il menteur, comme l'historien arabe, Cid Hamet Ben-Engeli?

Bachelier VS le narrateur : qui dit vrai?

¹⁷ Cervantès, *L'ingénieux hidalgo don Quichotte de la Manche*, tome 1, Paris, Flammarion, 1969, p. 102.

¹⁸ Idem.

¹⁹ Ibid, p. 101.

Pierre Ménéard a-t-il vraiment réécrit une partie du *Quichotte*, tel que le narrateur le prétend? Mme Bachelier ne le croit pas; du moins, son catalogue s'en tient à l'œuvre « visible » de Ménéard. Or, si le narrateur de la notice bibliographique n'est pas menteur, du moins, on peut dire qu'il « arrange » la vérité. En effet, il admet écarter certaines œuvres de Ménéard de sa propre compilation. Ainsi, il affirme ne pas inclure « quelques vagues sonnets de circonstance »²¹ pour l'album de Mme Bachelier. De plus, dans une note en base de page, le narrateur signale qu'il ne reconnaît pas l'existence d' « [...] une version littérale de la version littérale que fit Quevedo de *l'Introduction à la vie dévote* de Saint François de Sales »²² dont Mme Bachelier fait mention dans son catalogue.

Comme le souligne Antonio Gomez Lopez-Quinones, il est intéressant de noter que le narrateur ne voit pas une copie d'une copie (en faisant la traduction française d'une œuvre traduite en espagnol à partir du français, Pierre Ménéard aurait ramené le texte à son état original), alors que Mme Bachelier, à l'inverse, ne voit pas dans la réécriture de *Don Quichotte* une œuvre différente :

« [...] si el narrador del cuento pudo levantar un nuevo *Quijote* partiendo de la intención del autor, Bachelier, de igual manera, también necesitó de una señal equivalente que le permitiera identificar un plagio como un texto original, es decir, una copia como una obra diferente e innovadora. [...] El narrador del cuento se sitúa en el polo opuesto de esta coyuntura : percibe lo que no ve Madame Henri Bachelier, pero ignora lo que ésta sí sabe. Es capaz de distinguir entre los dos « Quijotes », señalando sus « evidentes » divergencias, pero se le antoja un sinsentido la existencia de una copia de la obra de Francisco de Sales. »²³

²⁰ Ibid, p. 101-2.

²¹ Pierre Ménéard, p. 68.

²² Idem.

²³ Gomez Lopez-Quinones, Antonio, « En los márgenes de Borges : Las notas a pie de pagina en « Deutsches Requiem » y « Pierre Menard », *Variaciones Borges, Journal of the Jorge Luis Borges Center for Studies and Documentation*, 2001; 12, p. 158.

Mme Bachelier ne voit pas dans le *Quichotte* de Ménéard une œuvre distincte de celle de Cervantès; le narrateur ne reconnaît pas une version littérale d'une version littérale. Mme Bachelier serait-elle le Sancho Panza de l'œuvre de Borges, soit celle qui s'en tient à une lecture réaliste des signes du réel, alors que la perception du monde de Ménéard et du narrateur serait médiatisée par la fiction, comme don Quichotte et son historiographe? Le narrateur et Mme Bachelier seraient-ils des personnages complémentaires; les deux faces opposées de la même entité?

Le conflit qui oppose Mme Bachelier au narrateur semble à forte saveur religieuse. Le narrateur de la notice bibliographique serait-il un intégriste catholique? En tout cas, il dénigre l'appartenance spirituelle du journal dans lequel écrit Mme Bachelier : « [...] dont la tendance *protestante* n'est pas un secret [...] »²⁴, ainsi que ses lecteurs : « [...] calvinistes, sinon francs-maçons et circoncis. »²⁵. Toutes ces inclinations religieuses : protestante, calviniste, franc-maçonne et juive, ne sont-elles pas parmi les principales ayant été combattues, tant en France qu'en Espagne, par les catholiques durant l'Inquisition? Et n'est-ce pas justement l'époque où Cervantès écrivait son *Don Quichotte*, mettant en vedette un personnage qui se veut un redresseur de torts?

Lorsqu'il critique le travail de Mme Bachelier sur l'œuvre de Ménéard, le narrateur utilise des termes à consonance religieuse ou morale : « *Impardonnables* [on pardonne les péchés] sont les omissions et les additions *perpétrées* [commettre un

²⁴ Pierre Ménéard, p. 65.

²⁵ Idem.

acte criminel] dans un catalogue *fallacieux* [mensonger, trompeur] [...] qu'un certain journal [...] a irrespectueusement *infligé* [un châiment, une peine morale]. »²⁶

Le texte de Ménard serait une « révélation » (on révèle des vérités cachées, parfois d'une manière surnaturelle, comme une révélation divine) et sa modestie serait « presque divine »²⁷. Pierre Ménard serait-il considéré comme un Rédempteur par ses amis qui seraient autant de disciples? « [...] déjà l'*Erreur* (fausseté, illusion, mensonge, hérésie) essaye de ternir sa *Mémoire*... »²⁸, écrit le narrateur. Pourquoi utilise-t-il une majuscule à « Mémoire »? Pierre Ménard aurait-il fait le sacrifice de sa vie afin de permettre l'émergence du Livre?

Pour convaincre les lecteurs qu'ils devraient croire davantage à ses propos qu'à ceux de Mme Bachelier, le narrateur fonde sa crédibilité sur deux membres de la noblesse qui lui donnent raison, soit la baronne de Bacourt et la comtesse de Bagnoregio : « Ces titres de noblesse, je pense, ne sont pas insuffisants. »²⁹ On peut bien sûr souligner, comme Michael J. Wreen, la vanité des propos du narrateur et de ses amies, dont l'une collabore à une revue qui s'appelle... « Luxe »! « [...] he [the narrator] proceeds to name-drop a title or two, in order, he says, to establish his authority to write an assessment of Menard and his œuvre, but actually to call attention to himself and his aristocratic connections »³⁰ Mais on peut ajouter que s'il utilise ces titres de noblesse, c'est peut-être que ceux-ci l'établissent, à son avis, dans une autorité de droit divin.

²⁶ Idem.

²⁷ Ibid, p. 73.

²⁸ Ibid, p. 65.

²⁹ Ibid, p. 66.

La Cabale

Mais l'élément central de la discorde entre madame Bachelier et le narrateur demeure toutefois au sujet de l'œuvre « souterraine » de l'auteur, soit la réécriture de *Don Quichotte* de Cervantès. Considérée « interminablement héroïque » et « sans pareille » pour le narrateur, l'œuvre souterraine n'existe pas pour Mme Bachelier.

Pierre Ménard a-t-il vraiment réécrit *Don Quichotte*? « Mon entreprise n'est pas essentiellement difficile. [...] Il me suffirait d'être immortel pour la mener jusqu'au bout. »³¹, avait-il écrit au narrateur. Bien sûr, aucun humain n'est immortel et même Pierre Ménard, le personnage fictif de la nouvelle qui porte son nom, est décédé lorsque le narrateur entreprend l'écriture de sa notice bibliographique.

On retrouve ici un autre thème cher à Borges, celui de la temporalité conçue comme un éternel retour. En effet, contrairement à ce que suppose Michael J. Wreen, « [...] it's not at all clear that immortality would guarantee completion of the task. If the task is logically impossible (given Menard's methods), then eternity guarantees only never-ending frustration. »³² nous croyons que l'immortalité permettrait à Ménard d'épuiser les combinaisons possibles de mots et de lettres pour arriver finalement à réécrire un *Don Quichotte* « verbalement identique » à celui de Cervantès.

C'est aussi le thème de « La bibliothèque de Babel », qui contient tous les livres contenant toutes les permutations possibles de tous les symboles orthographiques. Selon Umberto Eco, il s'agirait de l'un des objectifs poursuivis par les Cabalistes :

³⁰ *Don Quixote rides Again!* p. 142

³¹ *Ibid*, p. 70

« Libraries of Babel were dreamed of even before Borges. [...] This was the old dream of the Cabalists. They actually expected that just by infinitely combining a finite series of letters, it should be possible, some day, to formulate the secret name of God ». ³³

De nombreux critiques ont vu chez Cervantès un auteur qui cache son intérêt pour la Cabale afin d'échapper aux foudres de l'Inquisition³⁴. Pierre Ménard, sous des airs d'intégriste catholique, en ferait-il de même? On sait qu'il avait l'habitude « [...] de propager des idées strictement contraires à celles qu'il préférait. »³⁵ Dans un renversement de situation, le rêve de Pierre Ménard, loin des idéaux de la Sainte Inquisition, poursuivrait celui des Cabalistes.

Selon le narrateur, Pierre Ménard a laissé une œuvre en deux parties : l'œuvre « visible » et l'œuvre « souterraine ». Opposée à l'œuvre « visible » de Pierre Ménard, le deuxième Quichotte n'est pas qualifié d'invisible, mais plutôt d'œuvre « souterraine ». Pourquoi? L'invisible oppose le monde des apparences à celui de la vérité, d'une vérité cachée, celle que révèle le Quichotte de Ménard. Souterraine, l'œuvre serait-elle cachée pour éviter l'Inquisition? En refusant de reconnaître l'existence d'un deuxième Quichotte, serait-ce Mme Bachelier qui, dans un renversement de situation, incarnerait la menace d'élimination de l'œuvre souterraine de Ménard?

³² Don Quixote rides again! p. 146

³³ Eco, Umberto, « Between La Mancha and Babel », *Variations Borges, Journal of the Jorge Luis Borges Center for Studies and Documentation*, 1997; 4, p. 52.

³⁴ (On peut penser à l'œuvre de Dominique Aubier, dans *Don Quichotte, le prodigieux secours du messie-qui-meurt*, paru chez M.L.L.)

³⁵ Pierre Ménard, p. 73

Quoique dans son « jeu solitaire », c'est le *Don Quichotte* original de Cervantès qui agit comme loi : le texte original voue toutes les variantes que Ménard pourrait composer à leur destruction.

« Mon jeu solitaire est régi par deux lois diamétralement opposées. La première me permet d'essayer des variantes de type formel ou psychologique : la seconde m'oblige à les sacrifier au texte « original » et à raisonner cet anéantissement avec des arguments irréfutables... »³⁶

Le premier Quichotte oblige Ménard à anéantir toutes les variantes qu'il peut écrire. Or il s'agirait d'une « entrave artificielle » à une autre « congénitale » : le fait qu'écrire le Quichotte au XXe siècle est presque impossible. L'œuvre est donc un produit de son époque.

Pour croire que Ménard a vraiment réécrit le Quichotte, il faut avoir la foi, ou du moins, être capable de croire sans voir. C'est que ce dernier aurait éliminé toutes les traces de son travail. En effet, il ne subsiste aucun brouillon qui aurait pu servir de preuve de cette œuvre de plusieurs années. « Il multiplia les brouillons [...] et déchira des milliers de pages manuscrites. Il ne permit à personne de les examiner et eut soin de ne pas les laisser lui survivre. »³⁷ Personne ne peut donc constater si Ménard a vraiment écrit le Quichotte. Le narrateur n'a vu que des pages sribouillées, mais n'a pas pu en vérifier le contenu. Ménard est-il un falsificateur?

Dans une note en bas de page, le narrateur raconte comment Pierre Ménard « [...] aimait se promener dans les faubourgs de Nîmes à la tombée du soir; il emportait habituellement un cahier, et en faisait une joyeuse flambée. »³⁸ Pierre Ménard brûle-t-il lui-même les brouillons d'une œuvre qu'il craint de voir tomber aux

³⁶ Ibid, p. 72.

³⁷ Ibid, p. 75.

maines des responsables de l'Inquisition, qui on le sait, aimait faire réduire en cendres les œuvres « hérétiques »? Une chose est sûre : les premières versions du *Quichotte* de Ménéard subissent le même sort que les romans de chevalerie de la bibliothèque du *Quichotte* de Cervantès.

Le thème de l'éternel retour se retrouve-t-il aussi dans la querelle religieuse entre le narrateur et Mme Bachelier? Ménéard a renoncé à devenir Miguel de Cervantès au début du 17^e siècle en Espagne, à l'époque de l'Inquisition. Mais on peut se demander si ce n'est pas plutôt l'Inquisition qui ressurgit 300 ans plus tard, en France, dans la ville de Nîmes, avec la querelle entre Mme Bachelier et le narrateur.

D'ailleurs, si Ménéard a choisi le *Quichotte*, ce que cette œuvre ne fait pas partie de ses « ancêtres » littéraires, comme Poe, Valéry ou Mallarmé. Ménéard n'est-il pas un « [...] dévot de Poe, qui engendra Baudelaire, qui engendra Mallarmé, qui engendra Valéry, qui engendra Edmond Teste »³⁹. Ainsi, il peut « [...] l'écrire [le *Quichotte*] sans tomber dans la tautologie. »⁴⁰. Il peut aussi réécrire le passé sans craindre de répercussions sur sa propre vie.

Le double

Le thème du double est évident dans l'œuvre « souterraine » de Ménéard, puisqu'il se propose de réécrire une œuvre déjà écrite, soit le *Don Quichotte* de Cervantès. De plus, le thème central du roman de Cervantès est, justement, l'imitation des héros des romans de chevalerie par son illustre personnage. C'est ce que souligne Françoise Gaillard dans « La théorie littéraire et sa fiction, lecture d'une nouvelle de J.-L

³⁸ Idem.

³⁹ Ibid, p. 71.

Borges » : « [...] le don-quichottisme, en dépit des idées reçues, nous semble être davantage une affaire de double, qu'un délire de la représentation. ».⁴¹

Toute l'œuvre « visible » est elle aussi marquée par le thème du double. En effet, presque tous ces textes entretiennent un rapport explicite à un autre ou à d'autres œuvres. On peut d'abord dénombrer cinq monographies sur autant de sujets différents, deux traductions, une préface, une analyse d'un autre texte, un examen des lois métriques de la prose française suivie d'une réplique à un auteur qui nient ces lois, et une « définition » de la comtesse de Bagnoregio, qui vise à « [...] rectifier les inévitables mensonges du journalisme [...] »⁴² dont celle-ci serait victime.

On peut ensuite souligner deux œuvres qui sont parues deux fois, comme un sonnet symboliste, ainsi que l'ouvrage *Les problèmes d'un problème ...* dont deux éditions « [...] ont paru jusqu'à présent [...] »⁴³. Il y a encore plus intéressant : des textes dont le sens s'annulent d'eux-mêmes. Ainsi, l'article sur la possibilité d'enrichir le jeu d'échec se désavoue lui-même : « Ménard propose, recommande, discute et finit par rejeter cette innovation. »⁴⁴. On pourrait ajouter l'invective contre Paul Valéry qui représente « [...] l'exact opposé de sa véritable opinion [...] »⁴⁵, et finalement, la transposition en alexandrin du poème le Cimetière marin de Paul Valéry, dont l'entreprise est particulièrement absurde, si on en croit William Woof dans « Borges, Cervantes, & Quine : Reconciling Existence Assumptions and Fictional Complexities in « Pierre Menard, Author of Don Quixote ». En effet,

⁴⁰ Idem.

⁴¹ Gaillard, Françoise, p. 165.

⁴² Pierre Ménard, p. 68.

⁴³ Ibid, p. 67

⁴⁴ Ibid, p. 66

⁴⁵ Ibid, p. 68

mentionne-t-il, en écrivant son poème en décasyllabe, Valéry voulait justement arriver à produire l'impression de l'alexandrin. Le réécrire en vers de douze pieds revient donc à détruire l'effet recherché : « The Valery poem mentioned by Menard, « Le Cimetière Marin », was deliberately written in decasyllables to achieve the same effect as the Alexandrine, so Menard's attempt to rewrite it in Alexandrines would have effectively ruined it. »⁴⁶

Le thème du livre dont le sens s'annule lui-même se retrouve aussi dans la nouvelle « Tlön Uqbar Orbis Tertius », qui représente un univers où les livres doivent contenir leur contraire pour être considérés complets :

« Les livres sont également différents. Ceux qui font appel à la fiction embrassent un seul argument, avec toutes les permutations imaginables. Ceux qui sont de nature philosophique contiennent invariablement la thèse et l'antithèse, le pour et le contre rigoureux d'une doctrine. Un livre qui ne contient pas son contre-livre est considéré comme incomplet. »⁴⁷

Il n'y a pas que les œuvres « visible » et « souterraine » qui constituent un double d'une autre œuvre. La notice bibliographique entretient elle-même un lien avec un autre texte, soit le catalogue de madame Henri Bachelier que le narrateur considère comme une ennemie de l'auteur.

La notice bibliographique, que l'on réserve habituellement à des auteurs ayant vraiment existés, ainsi que les notes en bas de page, donnent au texte fictionnel un effet de réel. Le lecteur pourrait croire que Pierre Ménard est un personnage historique. D'ailleurs, certains affirment, comme l'écrivain et ami de Borges, Bioy Casares, s'y être laissés prendre. Ils ont d'abord cru que Pierre Ménard était un auteur

⁴⁶ Woolf, William « Borges, Cervantes, & Quine : Reconciling Existence Assumptions and Fictional Complexities in « Pierre Menard, Author of Don Quixote », *Variaciones Borges*, 1999; 7, p. 206.

⁴⁷ Borges, J.-L. *Tlön Uqbar Orbis Tertius*, *Fictions*, p. 48

réel et certains disent même avoir cherché ses œuvres à la bibliothèque. C'est du moins ce que rapporte Jean-Pierre Bernès, dans l'introduction des œuvres complètes de Borges :

«Borges [...] n'a pas oublié que ses premiers récits fantastiques abstraits, « L'Approche d'Almotasim » et « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* », ont respectivement été pris, dans son entourage même, pour un compte rendu de lecture objectif et pour un essai en forme de notice bibliographique [...] »⁴⁸

Il n'y a pas que dans le Pierre Ménard que Borges utilise cette technique, comme le souligne Thomas E. Lyon, dans « Borges and the (somewhat) personal narrator » : « The confusion of literary distance between author, narrator, characters and reader is also effected through the frequent and innovative use of footnotes to many stories. »⁴⁹

Selon Alejandro Herrero-Olaizola, Borges aurait donné naissance à un nouveau genre : la biographie apocryphe. C'est ce qu'il affirme dans « Writing Lives, Writing Lies : The Pursuit of Apocryphal Biographies » :

« Indeed, Borges' works and literary persona have permeated many efforts made among contemporary United States and Latin American writers to re-situate the role of the author as a fictional biographer of non-existent writers who claim to be real writers beyond the fictional realm. [...] Apocryphal biographies, a genre that I see as clearly departing from Borges' works and literary persona [...] »⁵⁰

De nombreux critiques l'ont souligné, le thème du double est l'un des éléments central de l'œuvre de Borges. « Presque tous les contes de Borges ont une clé, parfois secrète, qui montre jusqu'à quel point le thème du double est au centre de ses

⁴⁸ Bernès, JP. « Introduction » *Œuvres complètes*, tome II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. xi.

⁴⁹ Thomas E. Lyon, « Borges and the (somewhat) personal narrator », *Modern Fiction Studies*, vol. 19, no. 3, automne 1973, p. 367.

⁵⁰ Alejandro Herrero-Olaizola, « Writing Lives, Writing Lies : The pursuit of Apocryphal Biographies », *Mosaic*, Vol. 35, no. 3, septembre 2002, p. 73

récits », ⁵¹ affirme E.R. Monegal dans *Borges par lui-même*. Pour Borges, le double est l'un des procédés qui permet de détruire le réalisme de la fiction, avec « [...] l'œuvre d'art contenue dans l'œuvre elle-même, la contamination de la réalité par le rêve, le voyage dans le temps, le dédoublement. » ⁵²

Le double est aussi une des caractéristiques propres à la métafiction « implicite », comme le souligne Robert Alter, au sujet de *Don Quichotte* :

« The proliferation of doubles in this first model of the novel as self-conscious genre can also be explained in another way. A double, of course, is a reflection or imitation, and often a covertly parodistic imitation that exposes hidden aspects of the original. [...] A mode of fiction, therefore, focused on the nature of imitation and its aesthetic or ontological implications may well find doubles to be of great utility. » ⁵³

« Pierre Ménard, auteur du Quichotte » est considérée comme une œuvre métafictionnelle, ce que l'on définit généralement comme un texte visant à dévoiler son propre statut fictif plutôt qu'à créer une illusion du réel, problématisant ainsi le rapport entre la fiction et le réel. Nous reprenons ainsi la définition de Robert Alter, dans *Partial Magic* : « A self-conscious novel, briefly, is a novel that systematically flaunts its own condition of artifice and that by doing so probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality. » ⁵⁴

Dans « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », la métafiction ne vient pas d'un narrateur qui s'adresse directement au lecteur, comme dans *Jacques le Fataliste* de Diderot ou *Si par une nuit d'hiver un voyageur* de Calvino. Il ne s'agit pas d'une métafiction « explicite », telle que définie par Linda Hutcheon dans *Narcissistic*

⁵¹ *Borges par lui-même*, p. 65

⁵² Ibid, p. 61.

⁵³ Alter, Robert, *Partial Magic, The Novel as a Self-conscious Genre*, Berkeley : University of California Press, 1975, p. 23

⁵⁴ Ibid, p. x.

Narrative. L'un des traits métafictionnel du texte vient plutôt de la confusion entre le réel et la fiction produite par l'utilisation d'une fausse notice bibliographique. Ce procédé littéraire, qui donne une dimension réelle à un personnage fictif, s'apparente plutôt à la métafiction « implicite ».

Des armes et des lettres

Au-delà du texte, peut-on dire que Pierre Ménard constitue un double de l'auteur réel? Derrière chacun de mes personnages, racontait Borges, il y a moi. « Je suis le héros de toutes mes nouvelles. »⁵⁵ Il poursuit : « Vous êtes très généreux en disant que mes héros sont des hommes. Je pense que ce ne sont que des masques, et des masques assez transparents. Ou plutôt, je crois qu'il n'y a qu'un seul homme, et cet homme c'est toujours moi. »⁵⁶

On sait qu'enfant, Borges, a commencé à écrire en imitant le style des grands maîtres, dont Cervantès. « Borges est âgé de sept ans quand... il improvise en espagnol archaïque, à la manière de Cervantès, dans *La Visera fatal*. »⁵⁷ Il a aussi écrit en imitant le style poètes symbolistes français. De plus, pour lui, le vrai *Don Quichotte* est la première version qu'il a lue dans une édition de Garnier.

« When later I read « Don Quixote » in the original, it sounded like a bad translation to me. I still remember those red volumes with the gold lettering of the Garnier edition. [...] when I read the « Quijote » in another edition I had the feeling that it wasn't the real « Quijote. »⁵⁸

⁵⁵ Camp, André, « L'auteur et son double », Magazine littéraire, no. 259, novembre 1988, p. 31.

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ Bernès, p. xvi.

⁵⁸ Borges Jorge Luis, with Di Giovanni Norman Thomas, « Autobiographical notes », The New Yorker, 19 sept. 70, p. 42.

Pour lui, c'est cette version qui lui semble être le « vrai » Quichotte.

En plus de s'identifier à Pierre Ménard, Borges serait-il aussi un double de don Quichotte? Dans le chapitre XXXVIII de l'œuvre de Cervantès, soit le deuxième chapitre réécrit par Ménard, on se rappelle que l'on trouve : « [...] le curieux discours que fit don Quichotte sur les armes et les lettres. »⁵⁹ Don Quichotte y fait l'éloge du métier des armes, le comparant au métier des lettres. En effet, il affirme qu'il y a plus de valeur à être un homme d'épée qu'un homme de lettres, et ce, même si les privations que l'on doit endurer sont semblables, puisque le soldat risque de perdre la vie à chaque instant : « [...] à celui qui veut devenir au même degré bon soldat, il en coûte autant de souffrances qu'à l'étudiant, sauf qu'elles sont incomparablement plus grandes, puisqu'à chaque pas il court risque de la vie. »⁶⁰

Et lorsque le soldat meurt, c'est souvent dans l'anonymat le plus total, malgré l'héroïsme qu'il ait pu démontrer :

« [...] combien sont moins nombreux ceux qu'a récompensés la guerre que ceux qui ont péri dans ses hasards! [...] Tout cela est au rebours chez les lettrés; [...] ils trouvent toujours de quoi vivre; aussi, bien que le peine du soldat soit beaucoup plus grande, la récompense l'est beaucoup moins. »⁶¹

Don Quichotte affirme qu'il regrette d'avoir choisi le destin de chevalier errant :

« Oh! Bienheureux les siècles qui ne connaissaient point la furie épouvantable de ces instruments de l'artillerie [...]. C'est elle qui est cause qu'un bras infâme et lâche ôte la vie au plus valeureux chevalier; que, sans savoir ni d'où, ni comment, au milieu de l'ardeur et du transport qui enflamment un cœur magnanime, arrive une balle égarée [...]. Aussi, quand j'y fais réflexion, il me prend envie de dire que je

⁵⁹ *Don Quichotte*, p. 375.

⁶⁰ *Ibid*, p. 376.

⁶¹ *Ibid*, p. 375-6

regrette au fond de l'âme d'avoir embrassé cette profession de chevalier errant [...] »⁶²

Chez Cervantès, qui a lui-même combattu contre les Maures et les Turcs au nom de la Sainte Inquisition, une telle opinion en faveur des armes ne surprend pas. « Cervantès était un vieux militaire : son arrêt s'explique. »⁶³ Du côté de Ménard, la réécriture de ce chapitre pourrait s'agir de son « habitude résignée ou ironique de propager des idées strictement contraires à celles qu'il préférait »⁶⁴, explique le narrateur.

Toutefois, chez Borges, il pourrait en être tout autrement. On sait que Borges a de nombreux ancêtres qui ont été militaires, et que certains d'entre eux sont morts au combat. Il a ainsi vécu dans la culpabilité d'être un homme de lettres, plutôt que de risquer sa vie afin d'améliorer la condition humaine. « [...] I felt ashamed, quite early, to be a bookish kind of person and not a man of action. »⁶⁵

D'ailleurs, Borges défendait inlassablement ses opinions favorables à l'armée. Dans un entretien accordé au Magazine littéraire, il affirmait : « Je crois que nous devons beaucoup à la violence. [...] Avez-vous sincèrement honte des révolutions démocratiques? Êtes-vous honteux du fait que les Alliés se soient défendus contre l'Allemagne? [...] Moi, je n'ai pas honte des guerres. »⁶⁶ Comme don Quichotte, Borges aurait voulu changer le monde par les armes plutôt que par les lettres.

La mort de l'Auteur?

⁶² Ibid, p. 377

⁶³ Pierre Ménard, p. 73

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ Autobiographical notes, p. 42.

⁶⁶ L'auteur et son double, p. 28

Selon le narrateur, Pierre Ménard a réussi son entreprise. C'est ce qui lui permet de lire des extraits des deux Quichottes d'une façon différente. Le narrateur reconnaît pourtant l'inutilité de ce travail. En effet, que Pierre Ménard ait réussi ou non à réécrire le Quichotte ne change rien. Le narrateur peut désormais lire le roman de Cervantès comme s'il avait été écrit au complet par le poète symboliste de Nîmes. « Avouerai-je que je m'imagine souvent qu'il a réussi et que je lis le Quichotte – tout le Quichotte – comme si c'était Ménard qui l'avait conçu? »⁶⁷

Ainsi, se demander si Pierre Ménard a vraiment écrit *Don Quichotte* une deuxième fois est une fausse question. Son entreprise est non seulement absurde, elle ne sert à rien. Dès que l'idée est lancée, le lecteur peut lire le Quichotte comme si c'était Ménard – ou un autre - qui l'avait écrit. Cette réécriture d'un texte paru 300 ans plus tôt donne naissance à nouvelle technique de lecture, celle de « l'anachronisme délibéré et des attributions erronées. »⁶⁸ En lançant l'idée, Ménard donne au lecteur la possibilité de lire n'importe quelle œuvre comme si elle avait été écrite par n'importe qui, à n'importe quelle époque, créant ainsi un nombre infini de combinaisons possibles. Cette réflexion permet la naissance du texte désormais libéré de l'emprise de l'auteur. « Attribuer *l'Imitation de Jésus-Christ* à Louis-Ferdinand Céline ou à James Joyce, n'est-ce pas renouveler suffisamment les minces conseils spirituels de cet ouvrage? »⁶⁹

Si, à la fin du roman, don Quichotte retrouve la raison, au contraire, Pierre Ménard nous convainc de réfléchir au concept d'auteur. Il réussit à faire éclater le

⁶⁷ Pierre Ménard, p. 70-1

⁶⁸ Ibid, p. 75-6.

sens de l'œuvre, à l'ouvrir à des lectures plurielles, puisque chaque lecteur renouvelle le sens du texte. « À l'image de Pierre Ménard, ce lecteur de génie qui sut concilier, voire réconcilier la lecture et l'écriture, Borges, l'autre, le même, convie chaque lecteur à l'imiter et à poursuivre sans répit la tâche infinie de la réécriture. » ⁷⁰

Chez Borges, l'auteur, celui qui écrit l'œuvre n'est que pure contingence. Les rôles d'auteur et de lecteur sont interchangeable. « Parvenu au terme de sa vie, Borges déclarait, non sans une certaine provocation, qu'il voulait que l'on gardât de lui non point l'image d'un auteur, mais celle d'un grand lecteur. » ⁷¹

Il s'agit de l'une des préoccupations importantes de Borges : L'identité des êtres est relative, conjoncturelle. « Il est évident que pour lui tous les hommes sont le même homme et que personne n'est quelqu'un » ⁷²

On retrouve le même thème dans une autre nouvelle de Borges, « Tlön Uqbar Orbis Tertius ». On se rappelle, en effet, que Tlön est cette planète où l'on estime qu'un seul auteur aurait écrit tous les livres :

« Il est rare que les livres soient signés. La conception du plagiat n'existe pas : on a établi que toutes les œuvres sont l'œuvre d'un seul auteur, qui est intemporel et anonyme. La critique invente habituellement des auteurs, elle choisit deux œuvres dissemblables – disons le Tao Te King et les 1001 Nuits –, les attribue à un même écrivain, puis détermine en toute probité la psychologie de cet intéressant *homme de lettres*. » ⁷³

Pour Borges, l'auteur, c'est vous ou moi, selon le contexte du temps. « Comme le souligne Gérard Genette, « [...] tlönien par excellence ce Pierre Ménard,

⁶⁹ Ibid, p. 76

⁷⁰ Bernès, p. xix

⁷¹ Ibid, p. xvi

⁷² *Borges par lui-même*, p. 80

⁷³ Tlön Uqbar Orbis Tertius, p. 48

symboliste nîmois du début du siècle [...] »⁷⁴. « Pierre Ménard est l'auteur du Quichotte pour cette raison suffisante que tout lecteur (tout vrai lecteur) l'est. Tous les auteurs sont un seul auteur parce que tous les livres sont un seul livre, d'où suit encore qu'un seul livre est tous les livres [...] »⁷⁵, affirme Gérard Genette.

Borges peut facilement s'identifier à Shakespeare ou à tout autre écrivain. Il peut facilement imaginer que tout lecteur de ses œuvres en soit en fait l'auteur. Paradoxalement, comme Calvino dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, l'auteur « en chair et en os » ne parvient pas à s'identifier au nom qui apparaît sur la jaquette des livres qu'il a écrits. Il a même écrit une nouvelle « Borges et moi », où il raconte comment deux Borges interagissent, et comment le premier ne s'identifie pas au deuxième.

« C'est à l'autre, à Borges, que les choses arrivent. [...] J'ai des nouvelles de Borges par la poste et je vois son nom proposé pour une chaire ou dans un dictionnaire biographique. [...] Je confesse volontiers qu'il a réussi quelques pages de valeur, mais ces pages ne peuvent rien pour moi, sans doute parce ce qui est bon n'appartient à personne, pas même à lui, l'autre, mais au langage et à la tradition. [...] Mais moi je dois persévérer en Borges, non en moi (pour autant que je sois quelqu'un). Pourtant je me reconnais moins dans ses livres qu'en beaucoup d'autres ou que dans le raclement curieux d'une guitare.[...] Je ne sais pas lequel des deux a écrit cette page. »⁷⁶

On se souvient qu'à la fin de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, l'auteur réel, Calvino, est repositionné par rapport à son texte : « Je suis juste en train de finir *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, d'Italo Calvino »⁷⁷. Si le Lecteur (le protagoniste du roman) a parcouru une œuvre collective, celle-ci se réaffirme à la fin pour ce

⁷⁴ *Figures I*, p. 125.

⁷⁵ *Ibid*, p. 132.

⁷⁶ Borges, J.-L., « Borges et moi », *L'auteur et autres textes*, Gallimard, L'imaginaire, 1965, p. 103-5

⁷⁷ Calvino, Italo, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Seuil, Points, 1981, p. 279.

qu'elle a toujours été : un roman de l'écrivain Italo Calvino. Le Lecteur reprend son rôle de personnage et le lecteur réel est confirmé dans son statut non-fictionnel.

Dans « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », Borges réussit la mise à mort de la figure de l'Auteur, puisqu'on peut imaginer un seul texte ayant autant d'auteurs que de lecteurs... Pierre Ménard nous ouvre à une technique de lecture « aux applications infinies »⁷⁸, puisqu'elle nous permet de lire n'importe quelle œuvre comme si n'importe quel auteur l'avait écrite. Ainsi, on pourrait dire que Borges réussit là où Calvino, dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, a échoué.

⁷⁸ Pierre Ménard, p. 76.

Conclusion

Au départ, nous voulions travailler sur la représentation de l'auteur dans trois œuvres de Diderot, Borges et Calvino. Nous avons remarqué qu'un auteur du texte que le lecteur réel est en train de lire était représenté dans chacune de ces œuvres. En effet, dans *Jacques le Fataliste* de Diderot, un narrateur, aussi auteur implicite, raconte l'histoire d'un personnage qu'il affirme véridique à partir de textes historiques, de témoignages d'autres personnages et d'observations personnelles. Il nous semblait intéressant de mettre cette œuvre en lien avec le « Pierre Ménard auteur du Quichotte » de Borges, dans lequel un narrateur fait une notice bibliographique d'un auteur décédé et ce, lui aussi à partir de documents écrits. Finalement, nous voulions comparer *Jacques le Fataliste* à *Si par une nuit d'hiver un voyageur* de Calvino (où l'auteur et le roman du même nom sont mis en abyme) puisque dans les deux cas, un narrateur s'adresse directement à un lecteur thématé dans l'œuvre.

Or, à peine avons nous tenté de nous approcher de cet auteur représenté dans le texte que déjà, ce dernier se désintégrait. En effet, nous avons constaté, à l'instar de Patricia Waugh, que plus l'auteur apparaît dans l'œuvre, moins il existe. Ainsi, reprenant le concept de la mort de l'Auteur de Roland Barthes, Waugh écrit : « Roland Barthes has made familiar the concept of 'the death of the author'. It is a paradoxical concept, as metafiction shows. The more the author appears, the less he or she exists. »¹

¹ Waugh, Patricia, *Metafiction : The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres/New York, Methuen, 1984, p. 133-4.

En effet, nous avons remarqué, dans *Jacques le Fataliste* (une œuvre qui se situe au confluent d'un réseau intertextuel complexe) que l'auteur est en fait représenté comme un sujet collectif, soit un « continueur » des œuvres du passé. Nous avons souligné, entre autres, les œuvres de Cervantès, de Sterne et de Molière. Le texte produit par ce narrateur sera également poursuivi par des auteurs à venir, dont les lecteurs (réels et fictifs) de *Jacques le Fataliste*. C'est qu'en tant que sujet collectif, un auteur participe à la création d'une œuvre unique, à l'image du grand rouleau. En effet, on se rappelle que l'auteur implicite de *Jacques le Fataliste* affirme transcrire sous des noms fictifs les agissements de ses contemporains, comme le grand rouleau inscrit les événements à mesure qu'ils se produisent, les deux constituant les deux faces de la même entité. Ainsi, dans *Jacques le Fataliste*, un auteur serait parfois un lecteur, parfois un acteur, parfois un témoin de l'histoire qu'il rapporte. Tout auteur ne ferait que contribuer à une œuvre qui le dépasse, soit un texte comme toile qui représente la vie à travers les siècles.

L'auteur est aussi représenté comme un sujet collectif dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. En effet, on se rappelle qu'un Lecteur, le personnage principal du texte², essaie de lire le roman du même nom mis en abyme dans le texte. D'abord identifié comme l'œuvre de Calvino, ce roman dans le roman se révèle plutôt comme une œuvre collective écrite par une dizaine d'auteurs différents. En effet, ce Lecteur finit par comprendre que la suite d'histoires interrompues qu'il a trouvé tout au long de sa quête forme un tout, et que c'est d'ailleurs la même chose pour tous les textes. En effet, d'autres lecteurs rencontrés dans une bibliothèque lui expliquent le sens de ce qu'il a sous les yeux :

« Chaque nouveau livre que je lis viens s'insérer dans le livre complexe, unitaire, qui forme la somme de mes lectures [...] Depuis des années, je fréquente cette bibliothèque [...] et pourtant je pourrais vous démontrer que je n'ai rien fait d'autre que d'avancer dans la lecture d'un livre unique »³, affirme l'un d'entre eux.

« Pour moi aussi, tous les livres aboutissent à un unique livre »⁴, expose un autre lecteur. Ainsi, comme dans *Jacques le Fataliste*, tout auteur contribue à une œuvre unique, composée de tous les textes qui traversent l'histoire.

Dans *Metafiction*, Patricia Waugh y a vu la concrétisation du concept de mort de l'Auteur, tel que défini par Roland Barthes : « Calvino's *If on a Winter's Night a Traveller* is a fictional completion of Barthes' statement : that the *death* of the author makes possible the *birth* of the reader. »⁵ Or, nous croyons que chez Calvino, cette mort de l'Auteur et cette émergence du lecteur n'est qu'apparente. En effet, à la fin du roman, l'écrivain Italo Calvino retrouve sa place, bien identifié comme auteur du roman. « Je suis juste en train de finir *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, d'Italo Calvino. »⁶ On pourrait constater la même chose des lecteurs, réels et fictif, qui reprennent eux aussi le rôle qui leur est habituellement attribué.

Par contre, dans « Pierre Ménard auteur du Quichotte » de Borges, on peut se demander si cette mise à mort de la figure de l'auteur est réussie. On se rappelle que dans cette œuvre, un personnage, Pierre Ménard, entreprend un travail étrange : réécrire *Don Quichotte*, le chef-d'œuvre de Cervantès. Il lui suffirait d'être immortel pour y parvenir, dit-il, puisqu'il pourrait épuiser les combinaisons de mots et de lettres possibles. Or, en réécrivant cette œuvre, il en aurait créé une autre. C'est-à-dire

² Nous conservons le « l » majuscule utilisé dans le roman pour désigner le lecteur fictif.

³ Calvino, Italo, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Seuil, Points, 1981, p. 274.

⁴ Idem.

⁵ Waugh, p. 134.

que ses lecteurs y découvrent un sens et un style différent, puisqu'ils tiennent compte du contexte historique dans lequel l'auteur a écrit son texte.

Une œuvre peut-elle avoir plusieurs auteurs différents? Si les rôles d'auteur et de lecteur ne sont que pure contingence, comme le croyait Borges, si toute œuvre peut se reproduire par une infinie combinaison de mots et de lettres, tout individu peut potentiellement être l'auteur de toute œuvre.

Le travail de Ménéard a-t-il alors permis de libérer l'œuvre de l'emprise de son auteur? À partir de cette technique de lecture « de l'anachronisme délibéré et des attributions erronées », tout lecteur pourrait décider, à l'instar de Pierre Ménéard, de lire les œuvres du passé comme si un autre auteur les avait écrites, et renouveler ainsi le sens des œuvres, en tenant compte du contexte socio-historique de la personne qui l'a écrite. Ainsi, on peut dire que la nouvelle de Borges laisse au lecteur la possibilité de dépasser, s'il le désire, la catégorie de l'auteur.

Pourquoi revenir aujourd'hui sur cette notion de représentation de l'auteur, un des traits fondamentaux de la métafiction? Peut-être parce que, comme le souligne Michel Foucault dans « What is an author? », nous n'avons pas encore réussi à dépasser la catégorie de l'auteur. En effet, malgré le travail des écrivains que nous avons étudié, l'auteur est toujours considéré comme le garant du sens de l'œuvre. Même à son corps défendant, il constitue le rempart qui empêche l'œuvre de « sombrer » dans une infinitude de significations : « The author allows a limitation of the cancerous and dangerous proliferation of signification, within a world where one

⁶ Calvino, p. 279.

is thrifty not only with one's resources and riches, but also with one's discourses and their significations. »⁷

Pour l'instant, il est évident que l'auteur est une catégorie dont on ne peut se passer. Pouvons-nous penser qu'un jour, l'œuvre littéraire pourrait être débarrassée de son emprise? Le texte pourrait-il devenir une immense toile à laquelle une infinitude d'auteurs travailleraient collectivement, sans y inscrire leurs noms, comme on le faisait à l'époque des Mille et Une Nuits? Michel Foucault croit que c'est possible. Nous lui laissons le mot de la fin :

« On peut imaginer une culture où les discours circuleraient et seraient reçus sans que la fonction-auteur apparaisse jamais. Tous les discours, quel que soit leur statut, leur forme, leur valeur, et quel que soit le traitement qu'on leur fait subir, se dérouleraient dans l'anonymat du murmure. On n'entendrait plus les questions si longtemps ressassées : « Qui a réellement parlé? Est-ce bien lui et nul autre? Avec quelle authenticité, ou quelle originalité? Et qu'a-t-il exprimé du plus profond de lui-même dans son discours? » Mais d'autres comme celles-ci : « Quels sont les modes d'existence de ce discours? D'où a-t-il été tenu, comment peut-il circuler, et qui peut se l'approprier? Quels sont les emplacements qui y sont ménagés pour des sujets possibles? Qui peut remplir ces diverses fonctions de sujet? » Et derrière toutes ces questions on n'entendrait guère que le bruit d'une indifférence : « Qu'importe qui parle ».⁸

⁷ Foucault, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur? » *Bulletin de la Société française de philosophie*, Vol 63, no. 3, 1969, p. 95.

⁸ Idem.

Bibliographie

Alter, Robert, *Partial Magic, The Novel as a Self-conscious Genre*, Berkeley : University of California Press, 1975

Baron Christine, « Fiction et subjectivité. D'une utopie à une conception ironique de l'écriture (Borges, Calvino, Queneau), Littérature et théorie, Intentionnalité, Décontextualisation, Communication, Paris, Honoré Champion, 1998.

Barthes, Roland, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.

Le plaisir du texte, Seuil, Points, 1973.

Beaudry, Jean-Louis, « Écriture, fiction, idéologie », *Théorie d'ensemble*, Seuil, Tel Quel, 1968.

Bernès, JP. « Introduction » *Œuvres complètes*, tome II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999.

Bianciotti, Hector, « Le voyageur du bout des songes », *Le Monde*, 13 avril 2001

Borges, J.-L., « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », *Fictions*, Paris, Gallimard, Folio, 1983

« Borges et moi », *L'auteur et autres textes*, Gallimard, L'imaginaire, 1965.

Borges Jorge Luis, with Di Giovanni Norman Thomas, « Autobiographical notes », *The New Yorker*, 19 sept. 70.

Calvino, Italo, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Seuil, Points, 1981.

La machine littérature, Paris, Seuil, 1984.

Camp, André, « L'auteur et son double », *Magazine littéraire*, novembre 1988, no. 259

Cervantès, Miguel, *L'Ingénieux hidalgo don Quichotte de la Manche*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969.

Chabut, Marie-Hélène, « *Jacques le fataliste* : relativisation d'une performance parodique et métadiscursive », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, Oxford, The Voltaire Foundation, #266, 1989,.

Chartier, Pierre, « Le pouvoir des fables ou la vérité selon *Jacques* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, Vol. 30, 2001.

Cohn, Dorrit « Métalepse et mise en abyme », *Vox Poetica*, février 2003, Site de Vox Poetica, [En ligne] www.vox.poetica.org/t/metleipse.htm (Page consultée en juin 2004).

CRONK, Nicholas, « *Jacques le Fataliste et son Maître* : Un roman quichotisé », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, No. 23, octobre 1997.

Dallenbach, Lucien, *Le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, Poétique, 1977.

Dapia, Silvia G., « Pierre Menard in context », *Variaciones Borges, Journal of the Jorge Luis Borges Center for Studies and documentation*, 1996; 2.

De vos, Wim « La Narration est-elle un acte libre? La Métalepse dans *Jacques le Fataliste* ». *Les Lettres romanes*, Université catholique Louvain, tome XLIV, no. 1-2, 1990.

Diderot, Denis, *Jacques le Fataliste*, Montréal, Éditions du Bélair, Collection Ariès, 1969.

Didier, Béatrice, « *Je et subversion du texte, le narrateur dans Jacques le Fataliste* », *Littérature*, Paris, Larousse #48, décembre 1982.

Du Plessix Gray, Francine, « Visiting Italo Calvino », *New York Times Book Review*, 21 juin 1981.

Eco, Umberto, « Between La Mancha and Babel », *Variations Borges*, Journal of the Jorge Luis Borges Center for Studies and documentation, 1997; 4

Fellows, Otis, Batlay, Jenny, « Présence de Molière dans Diderot : Tartuffe comme intexte dans *Jacques le Fataliste* », , Genève *Diderot Studies XX*, Vol. 20, 1981.

Ferrari, Giovanni, « Diderot, *Jacques le Fataliste et son Maître* (fin) », *Les Lettres romanes*, Université catholique de Louvain, tome 36, No. 4, 1982.

Foucault, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, vol. 63, no. 3, 1969.

Gaillard, Françoise, « La théorie littéraire et sa fiction, Lecture d'une nouvelle de J.L. Borges »

P. Garcia, Pedro Javier, « Cervantès, Sterne, Diderot : Les paradoxes du roman, le roman des paradoxes », *Exemplaria 3*, Universidad de Huelva, 1999.

Gardner, Jennifer, « Narrative Limits and the Quest for Truth in Diderot's *Jacques le Fataliste* », *Tropos*, Vol. 21, printemps 1995.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, Poétique, 1972.

« L'utopie littéraire » *Figures I*, Seuil, Points, 1966

Goulemot, Jean Marie, « Figures du pouvoir dans *Jacques le Fataliste* », *Stanford French Review*, Vol. 8, automne 1984.

Guédon, Jean-Claude, « Lecture encyclopédique de *Jacques le Fataliste* : Pour une épistémologie du trouble », *Stanford French Review*, vol. 8, automne 1984.

Gomez Lopez-Quinones, Antonio, « En los margenes de Borges : Las notas a pie de pagina en « Deutsches Requiem » y « Pierre Menard », *Variaciones Borges*, Journal of the Jorge Luis Borges Center for Studies and documentation, 2001; 12.

Herrero-Olaizola, Alejandor, « Writing Lives, Writing Lies : The pursuit of Apocryphal Biographies », *Mosaic*, Vol. 35, no. 3, septembre 2002.

Hume, Kathryn, « Calvino's Framed Narrations : Writers, Readers, and Reality », *The Review of Contemporary Fiction*, Vol. 6, no. 2, Summer 1986

Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative : The Metafictional Paradox*, Waterloo, Wilfrid Laureir University Press, 1980.

Le grand, Eva, « Milan Kundera, auteur de *Jacques le Fataliste* », *Stanford French Review*, Vol. 8, automne 1984.

Lyon, Thomas, E. « Borges and the (somewhat) personal narrator », *Modern Fiction Studies*, Vol. 19, no. 3, automne 1973.

MacPhail, Eric, « Diderot and the Plot of History, *New Literary History*, Vol. 30, 1999.

Mallarmé, Stéphane, *Écrits sur le livre*, Éditions de l'éclat, Collection philosophie imaginaire, 1985.

Malmgren, Carl D., « Romancing the Reader : Calvino's *If on a winter's night a traveler* », *The Review of Contemporary Studies*, Vol, 6, no. 2, été 1986.

Monegal, E.R., *Borges par lui-même*, Seuil, Écrivains de toujours, 1970.

Muratore, Mary Jo, « The Reader Defied : Text as Adversary in Calvino's *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, » *Quaderni d'italianistica*, Vol. XV, no 1-2, 1994.

Olds, Marshall C. « Another Book, Another Author : Calvino, Flaubert, Mallarmé », *The Review of contemporary fiction*, vol. 6, no. 2, été 1986.

Orr, Marilyn, « Beginning in the Middle : The Story of Reading in Calvino's *If on a winter's night a traveller* », *Papers on Language and Literature*, Vol. 21, no. 2, Spring 85.

Rankin Ian, « The role of the Reader in Italo Calvino's *If on a winter's night a traveler* », *The Review of contemporary fiction*, vol 6, No. 2, été 1986.

Ray, William, « A writer of Our Times », *L'Esprit créateur*, Vol. 24, no. 1, Printemps 1984.

Semlali, Mohamed, « Auteur et lecteur comme entités textuelles dans *Jacques le Fataliste* », (sans date), Site de marocagreg, [En ligne] <http://membres.lycos.fr/marocagreg/doss/culture/jacques%20le%20fataliste.php>, (page consultée en mars 2004).

SIMON, Irene « Frustration as Theme and as Narrative Device in *Tristram Shandy*, *Jacques le Fataliste* and *La Disparition* », *Revue belge de philologie et d'histoire, Langues et littératures modernes*, LXIII, 3, 1985.

Sollers, Philippe, « Littérature et totalité », *L'écriture et l'expérience des limites*, Seuil, Tel Quel, 1968.

Sorapure, Madeleine, « Being in the midst : Italo Calvino's *If on a winter's night a traveler* », *Modern Fiction Studies*, vol 31, no. 4, 1985.

Varsava, Jerry, « The Last fictions, Calvino's Borgesian Odysseys », *Borges and His Successors*, The Borgesian Impact on Literature and the Arts, Missouri, University of Missouri Press, Columbia, 1990.

Wagener, Guy, « What in the devil's name is *Jacques le fataliste*? », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. 279, 1999.

Watts, Melissa, « Reinscribing a dead author in *If on a winter's night a traveler*, *Modern Fiction Studies*, vol. 37, no. 4, hiver 1991.

Waugh, Patricia, *Metafiction, The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London and New York : Methuen, 1984

Woof, William « Borges, Cervantes, & Quine : Reconciling Existence Assumption and fictional Complexities in « Pierre Menard, Author of Don Quixote »

Wreen, Michael J. « Don Quixote Rides Again! » *Romantic Review*, Vol. 86, no. 1, Janvier 1995

Wench, Ommundsen, *Metafictions? Reflexivity in contemporary texts*. Melbourne University Press, 1993.